غالب

جدید تنقیدی تناظرات

مُرتبہ

اسلوب احمد انصاری

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دھلی

مرتب:

اسلوب احمد انصاری
بی۔ اے آنرز (آکسفر)

Ghalib-jadeed tanqeedi tanazurat

By:

Isloob Ahmad Ansari

اہتمام	:	شاہد ماہلی
سالِ اشاعت	:	۲۰۰۴ء
قیمت	:	۲۰۰/روپے
مطبوعہ	:	اصیلا آفسٹ پریس، دہلی

غالب انسٹی ٹیوٹ،

ایوانِ غالب مارگ، نئی دہلی۔۲

انتساب

استاذِ گرامی

خواجہ منظور حسین مرحوم

کے نام

فہرست

پیش لفظ

دسمبر ۱۹۹۷ء کو مرزا غالب کی پیدائش کو دو سو برس پورے ہو گئے۔ مرزا کے لیے ان کے معاصرین کے دل میں ستائش اور تحسین کا بے پناہ جذبہ تھا اور رشک وعناد اور مخالفت کا بھی۔ ستائش کے وجوہ بھی غالباً ب ذاتی اور سطحی تھے اور دور تک لے جانے والے نہیں تھے۔ مولوی محمد حسین آزاد نے تو ''آبِ حیات'' میں تفوق اور برتری کا تاجِ زرّیں استاد ذوق کے سر پر رکھ دیا اور اس سے مطمئن ہو گئے۔ غالب تنقید کا آغاز فی الاصل مولانا حالی کی ''یادگارِ غالب'' (۱۸۹۶ء) سے ہوا۔ یہ سوانحی/تنقیدی کتاب اس کدو کاوش اور سعیِ پیہم کی راہ میں، جو غالب کی تعینِ قدر کے سلسلے میں عہد بہ عہد ہوتی رہی، پہلا مثبت اور تعمیری قدم ثابت ہوئی۔ غالب تنقید میں حالی کا نام، ان کی کمیوں کے باوجود ایک اہم، قابلِ احترام اور معتبر نام ہے۔ ان کی اپنی حد بندیاں ہیں اور نارسائیاں بھی۔ انھوں نے اپنی تنقید کی اساس مشرقی شعریات کے اصولوں پر رکھی، جس سے ان کی واقفیت گہری اور رمز آشنایانہ تھی۔ سرسیّد تحریک کے زیرِ اثر، جس سے ان کا تعلق قریبی اور ناقابلِ انقطاع تھا، حالی بھی شعر و ادب کا ایک مصلحانہ اور تسہیل پسند تصور رکھتے تھے۔ انھوں نے اسی بنا پر اچھے غزل گو ہونے کے باوصف، غزل اور قصائد کے ناپاک دفتر کو دریابرد کرنے کا جو مشورہ دیا، اس کی صحت مشتبہ ہے۔ غالب تنقید کے ضمن میں انھوں نے متداول دیوان ہی کو توجہ کا مرکز و محور بنایا اور غیر متداول دیوان سے کسی رغبت کا اظہار نہیں کیا۔ حالی برابر ایک مخمصے میں گرفتار رہے۔ وہ مشرقی آداب و رسوماتِ شعری کے پارکھ اور قدر شناس تھے۔ لیکن ادب کی طرف جمالیاتی نقطۂ نظر سے انھیں کوئی شغف نہیں ہے۔ انھیں شاید پوری طرح اس کا احساس نہیں کہ سادگی میں بھی پُرکاری اور معنویت کی ایک بُعد نکلتی ہے اور اسی طرح شفافیت ہر حال میں اور ہر قیمت پر ادبی وقعت کا آخری اور فیصلہ کن معیار نہیں ہے۔ حالی انگریزی زبان و ادب اور تنقیدی مسلمات سے یکسر نابلد تھے۔ بس ان کے کانوں میں بعض الفاظ

اور تراکیب کی بھنک ضرور پڑ گئی تھی لیکن ان کے سیاق وسباق اور مضمرات کا انھیں کوئی علم نہیں تھا۔ البتہ تنقیدِ غالب کے سلسلے میں انھوں نے بعض ایسے نکتے پیدا کیے ہیں جو قابلِ تامل ہیں۔ اول انھوں نے غالب کی شاعری میں ان کی ٹیڑھی ترچھی چالوں کا ذکر کیا ہے جس سے براہِ راست اندازِ بیان کے بالمقابل ان کی مراد OBLIQUITY سے ہے اور ایک نوع کے TANGENTIAL طریقِ کار سے۔ دوسرے انھوں نے تخیل کی بے باکی کے عنصر پر زور دیا ہے جس کی کارفرمائی کو وہ شبلی کے مثل خاطر خواہ اہمیت دینے کے حق میں ہیں اور اس کے پہلو بہ پہلو قوتِ فیصلہ یعنی JUDGMENT کے عنصر کو بھی، جو ایک متوازن کرنے والی صلاحیت اور ملکہ ہے۔ تیسرے انھوں نے شعر کی ہر ہر قرأت سے نئے معانی متبادر ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے اور چوتھے انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ مرزا کی شاعری کے قرارِ واقعی محاکمے کے لیے ہمیں نئے معیار مرتب اور وضع کرنا پڑیں گے۔ اس لیے کہ یہ غزل کی مروّجہ روایت سے ایک غیر معمولی اور جرأت مندانہ انحراف کی مثال ہے۔ آج ہم غالب کی شاعری کو ان عناصر کے ماسوا، جن کی نشان دہی حالی نے کی تھی، بعض دوسرے محرکات کی روشنی میں پرکھنے پر اصرار کرتے ہیں یعنی شعری تجربے کی پیچیدگی اور تہ داری، جذبے کی دبازت، تخصیصیت یعنی PARTICULARISM اور حقیقت کی طرف وہ رویہ جسے آپ جدلیاتی طریقِ کار کہہ لیجیے۔

عبدالرحمٰن بجنوری کی ''محاسنِ کلامِ غالب'' ایک دلکش کتاب ہے، جسے بار بار پڑھنے کو دل چاہتا ہے۔ لیکن اس سے تفہیمِ غالب میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ اپنے علم کی گہرائی اور وسعت، امتیاز کرنے والی ذہانت و ذکاوت، شعر و ادب کی طرف نفیس و مرتعش احساسیت کے علی الرغم، 'محاسن' ایک گمراہ کن محاکمہ ہے جس میں غالب کے تئیں بجنوری نے زمین و آسمان کے قلابے تو ضرور ملائے ہیں لیکن حاصل کچھ نہیں۔ شاید ہی مغرب کا کوئی شاعر، مصور، مغنّی اور سنگ تراش ایسا ہو جس کے ہاں غالب کے لیے انھیں ANALOGUE نہ مل گیا ہو۔ غالب کا شیکسپیئر سے موازنہ اور اول الذکر کو موخر الذکر پر مرجح سمجھنا تو خیر ایک پیش پا افتادہ اور فضول سی بات ہے ہی، ستم بالائے ستم یہ کہ انھوں نے مثنوی کے شاعر میر حسن کو اطالوی شاعر ARIOSTO سے جا ٹکرایا۔ اس سے زیادہ SCANDALOUS بات کوئی دوسری نہیں ہوسکتی۔ نامناسب نہ ہوگا اگر یہ بھی کہہ دیا جائے کہ مختلف شاعروں کے ہاں سے مفرد ابیات کو سمیٹ کر ان کا باہمی تقابل CONTEXTUALISM کے اصول کی نفی کرتا ہے اور یہ کسی مفید اور معنی خیز نتیجے تک ہماری رہنمائی نہیں کرسکتا، اور اگر یہ داعیہ بھی جائز تسلیم کرلیا جائے کہ اپنے بہترین ادب کو

غیروں کے سامنے رکھ کر اس میں احساسِ تفاخر کا پہلو نکالا جائے، تب بھی توازن اور موزونیت کا لحاظ رکھنا لابدی ہے۔ اپنی کتاب ''آثارِ غالب'' میں شیخ محمد اکرام نے ان کی شاعری کے چار ادوار قائم کر کے ان کی سلسلہ واری کی طرف توجہ دلائی تھی۔ اس سلسلہ واری کی ایک تاریخی حوالہ جاتی یعنی REFERENTIAL اہمیت تو بے شک ہے، لیکن کتاب کا تنقیدی حصہ نسبتاً کمزور اور اس لیے درخورِ اعتنا نہیں۔ البتہ کالی داس گپتا رضا نے شیخ محمد اکرام کے کام کو آگے بڑھاتے ہوئے غالبؔ کی مختلف غزلوں کے وجود میں آنے کے جو سنین متعین کیے ہیں وہ ایک قابلِ قدر کام ہے، کیوں کہ اس سے اس جرأتِ رندانہ کی بندش ہو جاتی ہے کہ ہم بغیر تاریخی حوالوں کے بعض مفاہیم اور شعری محرکات کو ان کے سیاق و سباق سے نکال کر ان پر رائے زنی شروع کر دیں۔ تخلیقی عمل کی تحسین سخت گیر تاریخیت کی ہر حال میں پابند نہیں ہوتی۔ لیکن تنقیدی میزان پر تولنے کے پہلو بہ پہلو تحقیقی چھان بین کا عمل بھی بہت ضروری ہے کہ اس سے بہت سے ABERRATIONS کا سدِ باب کیا جا سکتا ہے۔ یہاں اس امر کا تذکرہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا کہ مجنوںؔ گورکھپوری نے میرؔ کے ایک شعر کو بنیاد بنا کر ایک تفصیلی تنقیدی مضمون سپردِ قلم کیا تھا۔ بعد میں پتا چلا کہ وہ سرے سے میرؔ کا شعر ہے ہی نہیں، جو اُن سے منسوب کیا جاتا رہا تھا اور اس طرح بڑی محنت، جاں فشانی اور طمطراق کے ساتھ تعمیر کردہ بالائی عمارت یک لخت دھڑام سے زمین پر آ رہی۔

ڈاکٹر عبداللطیف کی انگریزی میں غالبؔ پر کتاب ۱۹۲۸ء میں شائع ہوئی تھی۔ ایسا لگتا ہے کہ ان کے اور بجنوری کے درمیان منفی اور مثبت کی نسبت باہمی ہے۔ بجنوری ہمہ تن عقیدت اور مدح سرائی میں یکتا اور منفرد اور عبداللطیف کے ہاں تمام تر تنقیص اور عیب جوئی بلا کسی منطقی دلیل اور حجت کے۔ انھیں غالبؔ کے ہاں انتشار ہی انتشار نظر آتا ہے۔ ان دو حد درجے معنی خیز اشعار:

> ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب   ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اور

> نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا   ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

پر عبداللطیف نے جو گل افشانیاں کی ہیں، انھیں پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ کوئی غالبؔ نقاد اتنا بے بصر یعنی IMPERCIPIENT بھی ہو سکتا ہے۔ ان کا حتمی فیصلہ ملاحظہ کیجیے: ''یہ ہے کہانی ہمارے شاعر کی ...... اس نے ایک منتشر زاویۂ نگاہ میں زندگی بسر کی اور ہمارے لیے ایسی

شاعری چھوڑی جو خود آہنگی سے مبرّا ہے۔ اس کا شمار مشاہیر عالم میں نہیں ہو سکتا۔'' غزل کی ریزہ کاری اور غیر سلسلے واری کا تصور بھی ممکن ہے ایک حد تک پدم شری کلیم الدین احمد نے عبداللطیف ہی سے اڑایا ہو۔ غالبؔ پر یگانہ چنگیزی کی رائے ان کی اپنی شخصیت کی طرح حد درجے غیر متوازن ہے۔ غالبؔ پر یہ اعتراض کہ ان کی غزلیں فارسی کے بڑے شعرا کے کلام کا توارد ہیں، بے معنی ہے۔ انھوں نے اگر متقدمین سے کچھ اخذ بھی کیا ہے تو اسے اپنی فطانت کے خمیر میں گوندھ کر اسے اپنے ڈھب کا بنالیا ہے۔ اس ضمن میں ٹی. ایس. ایلیٹ کا یہ قول بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ جب بھی کوئی عظیم ادبی کارنامہ معرضِ وجود میں آتا ہے تو وہ موجودہ کارناموں میں جو الگ الگ تخلیقات کے مجموعے نہیں بلکہ ایک آئیڈیل نظام کی تشکیل کرتے ہیں، تبدیلی لانے کا موجب بنتا ہے، یعنی ہم ماضی کے کارناموں کو بھی ایک نئی بصیرت کی روشنی میں جو ہمیں اس عظیم ہم عصری کارنامے سے حاصل ہوئی ہے، دیکھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ جدید ترین تنقیدی نظریے کے مطابق اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ فارسی غزل کا CANON ایک ہمہ گیر متن ہے اور بین المتون جو تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں وہ بڑے ذہنوں کے مابین تعامل کی آئینہ داری کرتی ہیں اسے سرقہ یا توارد کہنا جائز نہیں۔ بہ الفاظِ دیگر مختلف متون ایک طرح کے تنوعات یعنی VARIATIONS ہیں جو ایک واحد یا مرکزی متن میں ظہور پذیر ہوتے رہتے ہیں اور کم و بیش مساوی اہمیت کے حامل کہے جا سکتے ہیں۔ موجودہ نظریہ بڑی حد تک ایلیٹ کے خیال ہی کی توسیع معلوم ہوتا ہے۔ غالبؔ کے ابتدائی دور کی شاعری پر ہندوستان کے فارسی شعرا کے اثرات کی تفتیش اور کھوج میں خورشید الاسلام کی کتاب 'غالب' ایک وقیع کارنامہ ہے کہ یہاں متن پر نظریں گاڑنے اور تمثیل نگاری، خیال بندی اور مناسباتِ لفظی کو نقطۂ استشارہ یعنی POINT OF REFERENCE بنا کر مماثلتوں کی دریافت اور نشان دہی کی کوشش کی گئی ہے اور عام اردو نقادوں کی طرح الفاظ کے طوطا مینا بنانے سے احتراز کیا گیا ہے۔ 'غالب کا اپنا کارنامہ' کے ذیل میں ان کے طریقِ کار اور رویائے زیست پر بہت دیدہ وری کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے۔

یہاں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ نسخۂ حمیدیہ کی شاعری کو گنجلک اور مغلق ٹھہرا کر اس کی طرف جو اغماض برتا گیا ہے وہ افسوس ناک ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ یہاں نکتہ سنجی اور معنی آفرینی کا جو انداز غالبؔ نے اپنایا ہے اور خاص طور سے استعارہ در استعارہ کی جو مثالیں یہاں دستیاب ہیں اور معانی کے جو اندرونی رابطے قائم کیے گئے ہیں انھیں بڑی شاعری کا جزوِ لازمی قرار دیا جا سکتا ہے اور اس سے غالبؔ کا شعری عمل نظروں کے سامنے نمایاں ہو جاتا ہے اس میں جو

علوئیت یعنی EXALTATION ہے اور تخیل کی جو تازگی، توانائی اور تابندگی ملتی ہے وہ باعثِ حیرت ہے۔ مختصراً یہ کہ متداول اور غیر متداول دیوان ایک دوسرے کو NULLIFY اور EXCLUDE نہیں کرتے، بلکہ ایک دوسرے کا تکملہ پیش کرتے ہیں۔

ڈاکٹر عبداللطیف کی کتاب ۱۹۲۸ء میں شائع ہوئی تھی۔ ترقی پسند ادب کی تحریک نے کم و بیش ۱۹۳۶ء میں سر اٹھایا۔ یہ مجموعی طور پر ادب اور تنقیدِ ادب کے ضمن میں ایک گمراہ کن نظریے کا پرچار کرتی رہی۔ اس کے پسِ پشت ایک واضح، دوٹوک اور برملا سیاسی مقصد تھا جو اس کے بنیادی مفروضات سے بخوبی عیاں ہے۔ اس کے مطابق تخلیقِ ادب میں پیداواری قوتیں اور طبقاتی شعور ایک موثر رول ادا کرتے ہیں۔ یہ تحریک ادب کی تفہیم و تشہیر و اشاعت پیداواری قوتوں اور تاریخ کے جدلیاتی تصور کی روشنی میں کرنے کے درپے رہی۔ غالبؔ کی شاعری کا ان دونوں سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ انھوں نے ۱۸۵۷ء کی رستاخیز کو اپنی آنکھوں سے ضرور دیکھا تھا۔ لیکن ان کی شاعری کا بیشتر حصہ اس سے قبل وجود میں آچکا تھا۔ ان کے گردوپیش پرانے نظامِ فکر اور معاشی اور تہذیبی سرگرمیوں کے ڈھانچے اپنا چولہ بدل رہے تھے اور نئے نظامِ فکر و عمل کی آمد آمد کی سُن گُن ملنی شروع ہوگئی تھی۔ لیکن یہ سب ابھی مبہم، غیر متعین اور غیر واضح صورت میں تھا اور نہ غالبؔ اس کا کوئی حتمی تصور رکھتے تھے اور نہ ان کی تخلیقی صلاحیتیں اس سے پورے طور پر متاثر ہوئی تھیں۔ ہمارے زمانے کے NEW HISTORICISTS اور MULTI CULTURISTS اور مارکس کے متبعین بھی یہ موقف رکھتے ہیں کہ ادب SOCIAL ENERGIES کی پیداوار ہوتا ہے۔ یہ ایک سادگی پسند مطالعے کی چغلی کھاتا ہے۔ اگر اس مفروضے کو صحیح مان لیا جائے تو پھر یہ سوال اُٹھ کھڑا ہوتا ہے کہ یہ SOCIAL ENERGIES غالبؔ ہی کے سلسلے میں ایسی ثروت اور پرمائیگی کے ساتھ کیوں ظہور میں آئیں، ذوقؔ، مومنؔ اور شیفتہ اس سے کیوں محروم رہے۔ اس سے یہ بات بخوبی عیاں ہو جاتی ہے کہ ادبی فن پارے پیداواری قوتوں کے عمل کا میکانکی طور پر نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ یہ انفرادی شاعرانہ فطانت کے پُر پیچ عمل کی دین ہوتے ہیں جس میں تخیل کی کیمیا گری اور نادرہ کاری اہم ترین اور موثر ترین عنصر ہوتا ہے۔ یہ طریقِ کار تخلیقی فن پارے کے GENESIS پر تو روشنی ڈال سکتا ہے، لیکن اس کی ماہیتِ اصلی پر نہیں۔ غالبؔ طبقۂ اشراف سے تعلق رکھتے تھے اور ان کے ذہن اور مزاج کا جمہوری اور عوامی کشاکش اور اس کے مظاہر سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ ان کے ذہن کا سانچہ خلاقانہ اور مستغرقانہ یعنی CONTEMPLATIVE تھا۔ طبقاتی شعور کا اس

میں کوئی شائبہ نہیں تھا۔ ان کے حاشیۂ خیال میں بھی یہ خدشہ نہ گزرا ہوگا کہ ان کی شاعری کو ان پیمانوں سے ناپنے کی کوشش زمانۂ مابعد میں کی جائے گی۔ گو ان کوششوں کا بہر حال کوئی خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہیں ہوا۔

مجنوں گورکھپوری کی کتاب 'غالب۔ شخص اور شاعر' زورِ قلم کا نتیجہ ہے، تنقیدی بصیرت کا قطعی نہیں۔ انھوں نے غالب کے سلسلے میں زیادہ تر زور ان کے علمی ماحول کی بازیافت اور خارجی موثرات کی نشان دہی پر صرف کیا ہے۔ ان کے ہاں عملِ تفکر کی نوعیت، تخلیقی تجربے کی پیچیدگی اور ان کی شاعری میں استعارے اور محاکات کے تفاعل سے انھوں نے بحث کی اور نہ طنز اور قولِ محال کے مضمرات کو سنجیدگی کے ساتھ سمجھنے کی کوشش کی بلکہ صرف لغوی مفاہیم ہی کو سامنے رکھا۔ البتہ اس مختصر سی کتاب کا اختتام اس خاکساری کے اظہار پر کیا: ''غالب کا مجھ پر حق تھا اور غالب کے ساتھ میری ارادت کا تقاضا تھا کہ ان پر کچھ لکھوں۔ اس وقت جو کچھ لکھ سکتا تھا لکھا، لیکن دل میں یہ چور موجود ہے کہ نہ میری ارادت کا تقاضا پورا ہوا اور نہ غالب کا حق ادا ہوا۔'' یہ ظاہری انکسار بھی خاصا پُر لطف ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ عالمِ ارواح میں اگر غالب کے کانوں تک مجنوں گورکھپوری کی یہ لطیفہ طرازی پہنچی ہوگی تو وہ تبسم زیرِ لبی کے ساتھ یہ کہتے سنائی دیتے ہوں گے:

ہمارے بھی ہیں مہرباں کیسے کیسے!

غالب پر خلیفہ عبدالحکیم کی کتاب 'افکارِ غالب' خاصی بھاری بھرکم اور بوجھل سی کتاب ہے۔ خلیفہ صاحب کی علمیت میں شبہ نہیں۔ وہ فلسفے کے طالب علم بھی تھے اور استادِ کامل بھی۔ لیکن علم اور فلسفے کو شاعری میں جس طرح ممزوج کیا جاتا ہے یا شعری عمل ان کے ساتھ جو سلوک کرتا ہے اس کا وہ پوری طرح شعور نہیں رکھتے تھے۔ شاعری کی اپنی بالذات اور خود مکتفی کائنات اور اپنی منطق ہے اور گو وہ مختلف علوم سے زیرِ زمیں علاقہ ضرور رکھتی ہے۔ لیکن خارجی عناصر شاعر کے ادراک کی چھلنی میں چھن کر ہی کلام کی بنت کا حصہ بنتے ہیں۔ ان کے مابین ایک اور ایک کی مساوات نہیں ہوتی۔ بہ الفاظِ دیگر تجربے کی کشید یعنی DISTILLATION OF EXPERIENCE اور ادبی کارنامہ بحیثیت ایک ARTIFACT کے درمیان امتیاز کرنا نقادِ ادب کے لیے بغایت ضروری ہے۔ یہی حال ڈاکٹر یوسف حسین خاں کا ہے، جن کا اپنا مضمون تاریخ تھا۔ 'غالب اور آہنگِ غالب' میں بھی وہی سب کچھ ہے، جس کی جھلکیاں ہمیں 'روحِ اقبال' اور 'حافظ اور اقبال' میں نظر پڑتی ہیں یعنی تاریخی اور تمدنی پس منظر کی پیش کش،

بعض محرکاتِ شعری کو ان کے سیاق وسباق سے علاحدہ کر کے ان پر چھچھلتی سی نظر اور تسہیل پسندی کے ساتھ اظہارِ رائے مزے لے لے کر اشعار کی نثری ترتیبِ نو اور تشریح یا بہ الفاظِ دیگر PARAPHRASABLE CONTENT ہی سے تمام تر سروکار۔ ظاہر ہے کہ اس تشریح کا تنقید کے عمل سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ بیچارے خاں صاحب اپنی خود فریبی کے عالم میں اس کا کوئی احساس نہیں رکھتے تھے۔ انھوں نے شاعری میں لغوی اور علامتی مفہوم کے درمیان فرق کا ذکر تو ضرور کیا ہے لیکن عملاً اسے برت کر نہیں دکھایا کہ یہ کافی جھنجھٹ کا سودا ہے۔ تنقید کا وظیفہ تو یہ ہے کہ اشعار کی تہ سے معنویتوں کو برآمد کیا جائے اور انھیں ایک نظامِ کلی میں رکھ کر ان پر محاکمہ کیا جائے۔

مارکسی نقطۂ نظر کی وکالت کرنے والوں میں دو نام سرِفہرست ہیں: سیّد احتشام حسین اور سیّد ممتاز حسین۔ ان دونوں کے موقف کے پسِ پشت دو محرکات ہیں، اول یہ کہ وجود کی ماہیت میں مادے کی حیثیت مقدم ہے اور انسانی ذہن اور شعور کی موخر۔ اول الذکر آخر الذکر کو متعین کرتا اور موخر الذکر اس کے تابع رہتا ہے اور دوسرے یہ کہ ادبی فن پاروں کی تخلیق میں معاشی محرکات DETERMINANTS کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے زمانے کے NEW HISTORICISTS جیسے DOLLIMORE، GREENBLATT اور TENNEN HOUSE پرانے مادہ پرستوں کے برعکس نہ مارکسی سیاسی ایجنڈے میں یقین رکھتے ہیں اور نہ بنیاد اور بالائی اسٹرکچر کو سبھی اعتبار سے باہم مستلزم جانتے ہیں، لیکن وہ بھی تاریخ اور ادب کو ایک ہی سطح پر رکھتے اور انھیں ایسے مساوی مسئلی متون یعنی PROBLEMATIC TEXTS گردانتے ہیں، جو ایک دوسرے کو وضع کرتے ہیں۔ ان دونوں طرح کے نقادوں میں جو شے مشترک ہے وہ ایک معاشی، تمدنی اور تہذیبی تام جھام کا قائم کرنا اور اس کے ساتھ ہی تنقیدی احساسیت یعنی Critical Sensitivity کی شدید اور افسوسناک کمی۔ ممتاز حسین کا نقطۂ نظر ان کی مختصر سی کتاب 'غالب: ایک مطالعہ' میں سامنے آتا ہے جس میں تمام تر زور غالبؔ کی شاعری کے خدوخال متعین کرنے والے سماجی عناصر اور عوامل پر ہے۔ احتشام حسین صاحب نے کوئی کتاب تو نہیں لکھی لیکن اپنے مضمون 'غالبؔ کا تفکر' میں انھوں نے گویا سمندر کو کوزے میں بند کر دینے کا اہتمام کیا ہے۔ وہ جدلیاتی مادیت کے نظریے کے تجزیے اور تخلیق ادب میں اس فلسفے کے عوامل کی کھوج میں ایسے مستغرق ہو جاتے ہیں کہ غالبؔ کی شاعری کے متن کی طرف سے آنکھیں بند کر لیتے ہیں اور اس لیے کسی کارآمد مثبت نتیجے تک

پہنچنے سے قاصر رہتے ہیں، گوواقعہ یہ ہے کہ جدلیاتی مادیت اور تخلیقی عمل کے مابین کوئی ناگزیر تعلق نہیں ہے۔ اب غالبؔ کے سلسلے میں ان کے چند فرمودات ملاحظہ ہوں:

''اس میں شک نہیں کہ قوتِ متخیلہ بہت آزاد قوت ہے۔ لیکن اس کی آزادی بھی فرد کے شعور سے باہر جا کر دم توڑ دیتی ہے کیوں کہ فرد کا شعور اس خاص طرح کی پابندیوں کو توڑ نہیں سکتا جو سماج کے مادی ارتقا سے پیدا ہوتی ہیں۔''

یہ ایک طرح کی TAUTOLOGY یا CIRCULARITY کا استعمال ہے یعنی ایک ہی دائرے میں گردش کر کے لوٹ آنا، جو کسی بھی طرح کے انشراحِ صدر کا باعث نہیں بنتا۔

مزید: ''یہ چیز غور کرنے کی ہے کہ غالبؔ کا ذہن تعمیر کے بعد تخریب دیکھ لیتا تھا۔ ترقی کے بعد زوال کا اندازہ کر لیتا تھا۔ لیکن تخریب کے بعد تعمیر اور زوال کے بعد نئی ترقی کا تصور نہیں کر سکتا تھا۔ خواہشِ مرگ اور تمنائے زندگی کی متضاد کیفیتیں پہلو بہ پہلو چلتی ہیں۔ حیات اور موت ایک دوسرے میں گتھی ہوئی ہیں۔ اگر کسی کا طبقاتی شعور بیدار ہو تو اس کے ہاں یہ دونوں ملائی جا سکتی ہیں...... غالبؔ اپنے طبقے کی بے عملی اور مردہ دلی سے اُکتا چکے تھے، لیکن اس سے رشتہ توڑنا ان کے لیے ممکن نہ تھا۔''

یہاں بین السطور یہ ادعا ہے کہ ان کا طبقاتی شعور بیدار اور ترقی یافتہ نہیں تھا۔

مزید: ''وہ (غالبؔ) اپنے دور سے ناآسودہ تھے۔ اس کی تباہی اور بربادی کو یقینی جانتے تھے۔ لیکن تاریخی اور معاشی شعور کے فقدان کی وجہ سے نہ تو وہ اس انحطاط کے اسباب سے واقف تھے اور نہ آگے کی راہ سے۔ اس لیے ماضی کا ذکر انھیں کبھی کبھی تسکین دیتا تھا۔''

مزید: ''اور اب رہیں غالبؔ کی حقیقت کو سمجھنے کی کوششیں اور ان کی خامیاں۔ وہ ان کے طبقے اور دور کی خامیاں بھی ہیں جن میں پھنس کر وہ محض تخیل کی قوت سے باہر نکلنے کی کوشش نہ کر سکے۔ ان کے ہاں تضاد ہے، لیکن ایسا فلسفہ جو تضاد سے خالی ہو، محض غیر طبقاتی سماجی نظام میں جنم لے سکتا ہے۔''

یہاں 'محض تخیل' کی بھی خوب رہی جس کا مفہوم واضح ہے، اور جس پر کسی تبصرے کی ضرورت

نہیں، بجز اس کے کہ سیّد احتشام حسین اگر غالبؔ کے معاصر ہوتے تو وہ انھیں غیر طبقاتی شعور کی لطافتوں اور نزاکتوں سے آگاہ کرتے، اور اس طرح غالبؔ کا فلسفہ تضاد سے خالی رہتا اور ان کی شاعری کے لیے زیادہ موثر اور کارگر ثابت ہوتا۔ پروفیسر آلِ احمد سرورؔ نے اپنے مضمون 'غالبؔ کی عظمت' میں حسبِ معمول اپنے آپ کو چٹ پٹے اور بے معنی جملوں کی تکرار تک ہی محدود رکھا ہے جس سے بخوبی ظاہر ہو جاتا ہے کہ غالبؔ کی شاعری کے مغز تک، ان کی رسائی نہیں ہو سکی۔
اب ان 'جلوۂ صد رنگ' نقاد کے چند رشحاتِ قلم دیکھیے:

> ''اُن (غالبؔ) کی بے چین اور شوخ طبیعت اسی طرح متاثر ہو چکی تھی جس طرح کوئی اپنی زبان سے ہوتا ہے۔ وہ رنگین خوابوں کی دلدادہ ہوگئی۔ غالبؔ اور شیکسپیئر اس لحاظ سے ایک ہی شخصیت رکھتے ہیں۔''

یہاں ایک ہی شخصیت سے کیا مراد ہے؟ اور شیکسپیئر کے بارے میں تو ہمیں اتنا کم معلوم ہے جتنا کسی اور ادبی شخصیت کے بارے میں نہیں۔ شاید اسی لیے اقبالؔ نے کہا ہے: ''چشمِ عالم سے تو ہستی رہی مستور تری۔''

مزید: ''غالبؔ کا شوخ، منفرد، آزاد، زندہ دل اور جان دار نقطۂ نظر ان کے خیالات کو رنگین اور دل کش بنا دیتا ہے۔''

مزید: ''اردو غزل کو انھوں نے جذباتی سطحیت اور ادنیٰ لفظ پرستی (یہ غالباً اشارہ ہے حضرت جوشؔ ملیح آبادی کے لسانی شور و شغب اور کرتب بازی کی طرف) کی بجائے گہری رمزیت اور رنگین معنی آفرینی سکھائی۔''

مزید: ''غالبؔ کے ہاں ایک ایسی رنگین شخصیت ملتی ہے جو مذہبی اور اخلاقی سہاروں کی بجائے انسانی HUMANISTIC سہارے ڈھونڈتی ہے۔ جتنا ہی شاعر کا تخیل بلند اور خلاق ہوگا، اتنی ہی اس کی تصویریں رنگین ہوں گی۔''

مزید: ''غالبؔ کے ہاں شاعری ایک مقدس دیوانگی نہیں، مہذب سنجیدگی ہے۔''

یہ سب جملے تنقیدی اعتبار سے انتہائی کم وقعت ہیں۔ غالبؔ کی شخصیت بھی رنگین، شاعری بھی رنگین حتیٰ کہ معنی خیزی بھی رنگین، غرض کوئی شے بھی جو غالبؔ سے متعلق ہو سکتی ہے، رنگینی میں شرابور ہوئے بغیر نہیں رہتی۔ یہ سب ایک بہت ہی سطحی اپروچ اور نقطۂ نظر کا راز فاش کرتے ہیں۔ ایک اور مضمون 'پورے غالبؔ' میں فرماتے ہیں:

''غالب وجدان کے شاعر نہیں، ذہن کے شاعر ہیں ...... مگر ان کا ذہن
وجدان کی پسی ہوئی بجلیوں سے بنا ہے۔''
('عرفانِ غالب' شائع کردہ شعبۂ اردو علی گڑھ یونیورسٹی، ص ۲۵۶)

اس ترکیب 'پسی ہوئی بجلیوں' کا مفہوم متعین کرنا اس لیے دشوار ہے کہ موصوف نے یہی ترکیب شہریار کی شاعری کے بارے میں بھی استعمال کی ہے۔ غالبؔ کی عظمت اور تفوق اور برتری قائم کرنے کا ایک اور تیکھا انداز دیکھیے:

''ہمارا ادبی سرمایہ ہمالیہ کے ہندوستان کی طرح نظر آتا ہے جس میں
غالبؔ ایورسٹ کی چوٹی کی طرح ہیں مگر جس میں کنچن جنگھا کے ٹوٹکا
پربت نندا دیوی، ترشول کی جگہ پر سوداؔ، نظیرؔ، انیسؔ، اقبالؔ کے مینار ہیں
اور سرسبز وادیاں ہیں۔ تند دریا ہیں۔ برف پوش پہاڑوں کے دامن میں
نیلا آنچل پھیلائے جھیلیں ہیں، ہنستے کھلتے پھولوں کے تختے ہیں، کالی
بھیانک مگر ایک پُرکشش جلال رکھنے والی چٹانیں ہیں۔ غرض ہزار شیوۂ
حسن ہے اور ہزار داستانِ عشق۔''

(مسرت سے بصیرت تک)

اس پر پدم شری کلیم الدین احمد کا تبصرہ یہ ہے:

''اس قسم کی عبارت کا تنقید سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ اس سے نہ مسرت
حاصل ہو سکتی ہے اور نہ بصیرت۔''

اور راقم الحروف کا یہ:

''یہ تنقیدی پھوہڑپن کا ایک جیتا جاگتا نقش ہے، جسے سرور صاحب نے
ہزار تعب کھینچ کر کاڑھا ہے۔''

شاید اسی قسم کے جواہر پاروں کی موجودگی کی بنا پر شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ کہا ہے:

''آل احمد سرور اس وقت اردو کے سب سے بڑے نقاد اور دانشور ہیں۔
ایک لحاظ سے دیکھیے تو آل احمد سرور کا جدید اردو تنقید سے وہی رشتہ ہے
جو اقبال کا جدید اردو شاعری سے ہے۔''

اس سے زیادہ SCANDALOUS محاکمہ کوئی دوسرا نہیں ہو سکتا۔ موصوف ایک PRE-CRITICAL ذہن رکھتے ہیں۔ تنقید سے سنجیدہ تعہد کا ان کے ہاں گزر نہیں۔ وہ اس

کے تفاعل سے کوئی سروکار اور مس نہیں رکھتے۔ تنقیدی نثر جس جزالت اور محکمی (LUCIDITY) کا مطالبہ کرتی ہے، اس کی ان کے ہاں افسوسناک کمی ہے۔

غالبؔ کی شاعری کے سلسلے میں ایک ترکیب جو کبھی کبھی استعمال کی جاتی رہی ہے، وہ ہے اس میں ہند ایرانی آرٹ کی عکاسی۔ لیکن اس کے مضمرات کو پوری طرح معرضِ بحث میں نہیں لایا گیا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے البتہ اپنی بے حد ضخیم کتاب 'مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات' میں اس مسئلے پر بہت شرح و بسط اور رمز آشنایانہ انداز سے روشنی ڈالی ہے، لیکن یہاں جنگل پیڑوں کی بہتات اور فراوانی میں گم ہوگیا ہے۔ انھوں نے غالبؔ کے سلسلے میں بھی اسی زورِ بیان اور نیم افسانوی طرزِ نگارش کا مظاہرہ کیا ہے جو اُن کی تنقیدی نوعیت کی بیشتر تحریروں میں پایا جاتا ہے۔ متفرق اشعار کی تعبیر و تفسیر کے ضمن میں جو کچھ لکھا گیا ہے اس کی داغ بیل نیاز فتحپوری نے اپنی مختصر سی کتاب 'مشکلاتِ غالب' میں ڈالی تھی۔ ڈاکٹر گیان چند جین کی متداول دیوان کی شرح بہ عنوان 'تفسیر غالب' بہت کار آمد تالیف ہے۔ شان الحق حقی اور شمس الرحمٰن فاروقی (حوالہ 'تفہیم غالب') دونوں نے مفرد اشعار کی گرہیں کھولنے کے سلسلے میں بڑا قابلِ قدر کام کیا ہے۔ دونوں کے ہاں خیال انگیزی اور نکتہ رسی ملتی ہے اور وہ ان سوالات کو سامنے لاتے ہیں جو مطالعۂ غالبؔ کے سلسلے میں ہمیں دعوتِ فکر دیتے اور قیاس آرائی کے طالب ہوتے ہیں۔ دونوں ہی لفاظی کا فراڈ نہیں کرتے جیسا کہ جناب آل احمد سرور اور خواجہ احمد فاروقی بالعموم اور تواتر اور تسلسل کے ساتھ کرتے رہے ہیں۔

غالبؔ تنقید کے سلسلے میں رشید احمد صدیقی مرحوم نے اپنے مخصوص انداز میں بعض بڑے دل چسپ جملے تراشے ہیں: ''وہ (غالبؔ) ہار نہیں مانتے تھے۔ نہ محبوب سے نہ خدا سے، نہ حریفوں سے، نہ زمانے سے۔ لیکن بیشتر ان سے نبرد آزما رہتے تھے۔ ان میں سے کسی سے ہار مانتے تھے، تو کچھ اس طرح کہ جیت غالب کی معلوم ہوتی تھی۔ اب یہاں ان کے اردو فارسی کلام کی کون ورق گردانی کرے اور ثبوت میں بے شمار اشعار نقل کرے'' (نقدِ غالب، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۱۴۱)۔ یہ ذہنی کاہلی رشید صاحب سے آل احمد سرور کو ورثے میں ملی ہے (موخر الذکر نے بھی اپنے مضمون ''غالب کی عظمت'' میں اشعار کے اقتباسات دینے اور ان پر محاکمہ کرنے سے بالقصد اجتناب برتا ہے)۔ دونوں ادبی متن سے کوئی سرور نہیں رکھنا چاہتے بلکہ ہوائی قلعے بنانے پر اکتفا کرتے اور خلا میں پرواز کے عادی ہیں، یعنی صرف تعمیمات سے کام نکالنا چاہتے ہیں۔ اس کے برعکس ایلیٹ نے یہ کہا ہے کہ ادبی تنقید کا نقطۂ آغاز متن کی تحلیل و

تجزیہ ہے، تعمیم سازی اور محاکے کی منزل اس کے بعد آتی ہے۔ اس دور کے اہم ترین نقاد ایف. آر. لیوس نے تنقید نگاری کے لیے دو شرائط رکھی ہیں، ذہانت اور SENSIBILITY، آل احمد سرور کے ہاں دونوں صلاحیتیں ناپید ہیں۔ رشید صاحب نے یہ بھی کہا ہے: ''غالبؔ کی ارضیت میں ماورائیت اور ماورائیت میں ارضیت ملتی ہے جس سے ان کے کلام میں دلآویزی اور رفعت پیدا ہو جاتی ہے۔ بیدلؔ نے شاعری کے سب سے موٹے اصول کو نظر انداز کر دیا کہ شاعری حقیقت کی آسان اور دلکش ترجمانی ہے نہ یہ کہ آسان اور دلکش کو دردِ سر بنا کر پیش کیا جائے'' (ایضاً، ص ۴۱۷)۔ اگر اسے گستاخی پر محمول نہ کیا جائے تو یہ استفسار کیا جا سکتا ہے کہ رشید صاحب نے شاعری کا یہ سب سے موٹا اصول کہاں اور کیسے وضع کر لیا؟ اور اس کی کیا وقعت اور اس کا کیا جواز ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ غالبؔ کا ذہن اور مزاج ایک خطِ مستقیم میں سفر نہیں کرتے، بلکہ یہ دونوں پُر پیچ منحنی اور انقطاع باہمی کرنے والی راہوں سے گزرتے ہیں۔ ان کے مزاج کا یہ رخ تھا کہ وہ روح اور مادہ، داخلیت اور خارجیت، مجرد اور محسوس، اندرونی اور بیرونی محرکات اور عوامل کو باہم تطبیق دے کر ایک ایسی وحدت کے حصول کا خوگر تھا جو قطبین کے ردِ عمل سے ابھرتی ہے۔ غالبؔ کی بڑائی اور امتیاز اس امر میں ہے کہ وہ ایک طرف تصورات کی آئینہ بندی بھی کر سکتے ہیں اور دوسری طرف انسان کی داخلی کائنات میں موجزن جذبات و احساسات اور کیفیات و تاثرات کی تجسیم اور ترفع بھی۔ ان کے ہاں تجربے کی غیر منفعلیت یعنی IMMEDIACY بھی قابلِ لحاظ ہے اور اس پر اُن کے گہرے اور عمیق ذہن کا پُر پیچ ردِ عمل بھی۔ رشید صاحب نے 'غالب خطبات' میں ایک جگہ لکھا ہے: ''غالب ہماری تہذیب اور ہمارے شعر و ادب کا ایسا عنصری جوہر بن گئے ہیں جو مسلسل و مدام تابکار رہتا ہے کبھی یہ جلوہ ریزیٔ باد اور کہیں یہ پُر افشانیٔ شمع'' (ص ۸۵)۔ یہ بھی تنقید نہیں، محض انشا پردازی ہے لیکن ایسی انشا پردازی جو اُن کے ساختہ پرداختہ شاگرد اور PROTEGE آل احمد سرور کو کبھی نصیب نہیں ہو سکی۔ رشید صاحب کا کہنا ہے کہ لفظ ''خیال'' سے مرکب تراکیب کا غالبؔ نے کثرت سے استعمال کیا ہے۔ یہی قوتِ متخیّلہ غالبؔ کو معنی آفرینی کی طرف کھینچتی ہے۔ اس کی ترجمانی رہِ وادیٔ خیال میں ملتی ہے'' (ص ۷۳)۔ لیکن اس سے انکار ممکن نہیں کہ وقت کی تسخیر کی جیسی سعیٔ بلیغ ہمیں اقبالؔ کے ہاں ملتی ہے ویسی غالب کے ہاں شاذ ہی نظر پڑتی ہے۔ یہی سعی و جہد ان کی شاعری کا طرۂ امتیاز اور خصوصی جوہر ہے۔

غالبؔ پر آفتاب احمد خاں کی مختصری کتاب 'غالب آشفتہ نوا' متفرق مضامین کا مجموعہ ہے

جس میں بعض مشمولات کی حیثیت فواکہات کی سی ہے۔ 'غالبؔ کے زمانۂ اسیری کی یادگار نظم' جو ایک حبسیہ قصیدہ ہے، اس نظم کا تجزیاتی / تنقیدی مطالعہ نہیں۔ پوری کتاب میں بھول کر بھی کسی غزل یا جستہ جستہ اشعار کو تحلیل و تجزیے کے عمل سے نہیں گزارا گیا۔ اس کتاب کے مصنف کا انداز اردو کے عام لکھنے والوں کا سا ہے۔ کچھ سوانحی اطلاع، کچھ تحقیقی مواد اور بقیہ عبارت آرائی۔ مثلاً غالبؔ کی مشہور و معروف غزل ''مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے'' کے بارے میں یہ کہنا کہ ''اس کا ایک ایک شعر لالے کے پھول کی طرح دہک رہا ہے'' اور اسی ضمن میں یہ کہنا کہ ''یہاں ان (غالبؔ) کی فن کارانہ صلاحیتیں ستاروں کو چھوگئی ہیں'' ایسی قیاس آرائی اور نکتہ آفرینی ہے جس کا تنقیدی محاکمے سے دور دور کوئی ربط و تعلق نظر نہیں آتا۔ انھوں نے اس غزل کے ذیل میں اس امر پر کوئی روشنی نہیں ڈالی کہ تخلیقی عمل کا ورڈز ورتھ کی اصطلاح میں SPOTS OF TIME سے کیا تعلق ہوتا ہے یا اس غزل میں ماضی اور حال کے رشتوں اور وابستگیوں کے درمیان ادغام باہمی کو کس کس طرح سے نمایاں کیا گیا ہے اور اس سے غالبؔ کا تخیل کس درجے آتش گیر ہوتا ہے۔ اسی طرح غالبؔ کے بارے میں یہ ارشاد کہ ''ان کے پھول کسی ایک موسم کے پابند نہیں۔ ان میں بہار کے پھول بھی ہیں اور خزاں کے پھول بھی'' ایک ایسا محاورۂ گفتگو ہے جو کلامِ غالب کی تفہیم میں کسی طرح بھی مدد و معاون نہیں ہوتا۔ اس پر مستزاد یہ قولِ فیصل: ''یہاں میں یہ کہنا چاہوں گا کہ اردو شاعری میں فارسی شاعری کے نشانات و علامات، گل و بلبل، صیاد و قفس، شمع و پروانہ کے استعمال کو ضرورت سے زیادہ اہمیت نہیں دینی چاہیے۔'' آفتاب احمد خاں صاحب کی تنقیدی سادہ لوحی پر دلیلِ محکم ہے۔ انھی کے بارے میں کچھ ہی مدت پہلے رسالہ ''جامعہ'' کے مدیر پروفیسر شمیم حنفی نے کہا ہے: ''آفتاب احمد صاحب ہمارے زمانے کے سب سے بڑے غالب شناس ہیں۔'' یہ دعویٰ شمس الرحمٰن فاروقی کے دعوے سے (جس کا حوالہ اوپر گزر چکا ہے) کہ ''آل احمد سرور اس وقت اردو کے سب سے بڑے نقاد ہیں'' لگا کھاتا ہے۔ حنفی صاحب نے مبالغہ آرائی اور بے جا طرف داری کو حدِ کمال تک پہنچادیا ہے۔ دونوں دعاوی کے حق میں شہادت بہت کمزور نظر آتی ہے۔

غالبؔ پر ایک بہت اہم اور قابلِ قدر کتاب جیلانی کامران کی بہ عنوان ''غالب کی تہذیبی شخصیت'' ہے جس میں انھوں نے غالبؔ کی شاعری کو ابن عربی کی فکر کی روشنی میں پڑھنے کی سعیِ بلیغ کی ہے اور عالمِ تشبیہی اور عالمِ تنزیہی کے مابین ربط و تعلق کو واضح کرکے غالبؔ کے ہاں مجنوںؔ، لیلیٰ اور قیس جیسے اشاروں کے اندرونی مطالب اور اُن کے باہمی ربط کو متعین کیا ہے،

ان کا کہنا ہے: ''غالبؔ کی عظمت تنزیہی اور تشبیہی کے مابین ایک ایسا رشتہ قائم کرنے میں ہے، جسے انسان اپنی زندگی میں ایک مرتبہ ضرور قائم کرتا ہے۔ یہ رشتہ محبت کے رشتے کو بہت کم چھوتا ہے'' (ص ۴۳)۔ ''اور غالبؔ نے انسان کے جس مرتبے کا ذکر کیا ہے اور عالمِ تنزیہہ (انسان: لام الف) اور عالمِ تشبیہ (لیلیٰ) کو جس انداز میں ایک دوسرے کے مقابل کیا ہے، اس کی مثال کسی اور شاعر میں بہت کم دکھائی دیتی ہے'' (ص ۴۵)۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ 'عالمِ شہود وہ مقام ہے جہاں عالمِ تشبیہ اور عالمِ تنزیہہ متصل نظر آتے ہیں'۔ مدت گزری ایک فکر انگیز مضمون فکشن نگار احمد علی نے بہ عنوان ''غالب: ایک مابعد الطبیعاتی شاعر'' لکھا تھا۔ اس سے بہت پہلے راقم الحروف اپنے مضمون ''کلامِ غالب کا ایک رخ'' میں غالبؔ اور برطانوی مابعد الطبیعاتی شاعر جان ڈن کے مابین مابعد الطبیعاتی عنصر اور رمزِ بلیغ کی فنی تدبیر کے استعمال پر روشنی ڈال چکا تھا، یہ عنصر دونوں کے ہاں مشترک ہے۔ اسے غالبؔ تنقید میں ایک MAJORBREAK THROUGH کہہ لیجیے۔ حمید احمد خاں کا مضمون ''غالب کی شاعری میں حسن وعشق'' گہری تنقیدی بصیرت اور متعلقہ مسائل کو صحیح تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی آئینہ داری کرتا ہے۔ یہ ایک بہت ہی MODEL قسم کا مضمون ہے۔ اس پر یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ اگر سیّد احتشام حسین یا سیّد ممتاز حسین اس موضوع پر طبع آزمائی فرماتے تو نہ جانے اس کی کیا درگت بنتی اور غالبؔ کی شاعری میں حسن وعشق کے محرکات کو طبقاتی شعور کے تناظر میں رکھ کر کیسی کیسی مضحکہ خیز تاویلات کا ارتکاب کیا جاتا۔ متفرق مضامین میں غالبؔ کے شعری طریقِ کار اور ان کی عظمت کے عناصر ترکیبی کی توجیہ کے سلسلے میں جو کچھ لکھا گیا ہے وہ غور طلب ہے۔ ان میں 'غالب اور عصریت' (عالم خوندمیری)، 'غالب کا حسن فکر اور حقیقت آگہی' (سیّد وحید الدین)، 'کلامِ غالب میں تمثالِ شعری کا مقام' (اختر اقبال کمال)، 'اندازِ گفتگو کیا ہے؟' (شمس الرحمٰن فاروقی)، 'غالب اور جدید ذہن' (اصغر علی انجینئر)، 'غالب اور جدید ذہن' (وزیر آغا)، 'غالب جدید دور میں' (حامد کاشمیری)، 'غالب کا تصورِ فن' (محمد حسن)، 'غالب کی تمنا' (انور معظم)، 'غالب کے کلام میں تطابق بہ نفی کی صورتیں' (عتیق اللہ) اور 'غالب کی شعری ترجیحات' (قاضی افضال حسین) قابلِ ذکر ہیں۔ آپ چاہیں تو اس فہرست میں دو اور مضامین راقم الحروف کے بھی شامل کرلیں: ''غالب کی شاعری میں استعارے کا عمل'' اور ''غالب کی جستجوئے حقیقت۔'' ان سب مضامین میں بالعموم اور مجموعی طور پر غالبؔ کے فکر وفن کو جدید علم وآگہی کے زاویے سے دیکھنے اور اس پر محاکمہ کرنے کا ڈول ڈالا گیا ہے۔ کتابوں میں خورشید الاسلام کی کتاب ''غالب''

بوجہ دقت نظری اور باریک بینی اور جیلانی کامران کی کتاب ''غالب کی تہذیبی شخصیت'' اور دوسری کتابوں پر مرجح ہیں۔ کچھ اور قابلِ قدر تحریریں بھی ہوں گی جو فی الوقت حافظے میں نہیں ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اگر وہ بہت زیادہ اچھی ہوتیں تو ذہن سے اس قدر جلد محو نہ ہو جاتیں۔ ایسے لکھنے والوں کی بھی ہمارے ہاں کمی نہیں ہے جو غالبؔ کی شاعری کے مرکزی نہیں، بلکہ صرف PERIPHERAL پہلوؤں پر لکھ کر اپنے آپ سے مطمئن ہو جاتے ہیں اور یہ خواہش رکھتے ہیں کہ غالبؔ نقادوں کی فہرست میں اُن کا نام بھی ٹانک دیا جائے۔

اگر بہ امعانِ نظر دیکھا جائے تو ایسا لگتا ہے کہ بہ حیثیت شاعر غالب کی عظمت کا انحصار تین عناصر پر ہے۔ اول تخیل کی غیر معمولی ثروت، بوقلمونی اور کیمیا گری، جو حقیقت کے نئے نئے پیکر تراشتی رہتی ہے اور معنی آفرینی کا سب سے بڑا اور موثر ترین وسیلہ ہے۔ دوسرے انسانی صورتِ حال کو نوع بہ نوع انداز سے ٹٹولنا اور اس کا انکشاف کرنا اور تیسرے وہ VERBAL ICON جو اُن کی فن کاری یا ترصیع یعنی CRAFTING کا مجموعی طور پر دوسرا نام ہے، جس کے توسط سے الفاظ عملِ تقلیب سے گزر کر توانائی رکھنے والی اکائیوں میں ڈھل جاتے ہیں اور حرف و معنی میں کوئی دوئی باقی نہیں رہ جاتی۔ غالبؔ کے جستہ جستہ اشعار دیکھیں یا پوری غزلیں، وہ فنی ہنر مندی کا ایسا اعجاز ہیں جس سے حقیقت کا ایک کُلّی یعنی TOTAL امیج قائم ہوتا اور شاعر کے رویاء کی تجسیم و تشکیل کرتا ہے۔ حقیقت کی طرف غالبؔ کا اپروچ راقم الحروف کے اندازے کے مطابق HEGELIAN نظر آتا ہے اور استبعاد یعنی PARADOX کا استعمال ان کے ہاں محیط فنی تدبیر کا درجہ رکھتا ہے۔ غالبؔ کے کلام کے مطالعے اور اس پر غور و تامل کے دوران ایک حد تک شیکسپیئر کا خیال آنا ناگزیر سا ہے جو ادب کے WESTERN CANON میں ارفع ترین درجے پر فائز ہے۔ ایک حد تک اس لیے کہ شیکسپیئر کے ڈرامائی فن کا دامن بے اندازہ وسعتوں کا حامل ہے۔ اس نے انسانی زندگی کے پست و بلند کو جس گہرائی اور گیرائی کے ساتھ دیکھا ہے اور انسانی فطرت کے اسرار و رموز کا مختلف النوع سیاق و سباق میں جس ژرف نگاہی کے ساتھ اظہار و انکشاف کیا ہے، وہاں تک کسی شاعر و ادیب کی آج تک دنیا کی کسی زبان میں رسائی نہیں ہو سکی۔ غالبؔ ڈرامائی نہیں غنائی شاعر ہیں۔ اوّل الذکر کے بارے میں اقبالؔ نے کتنی بلیغ اور دور رس بات کتنے انوکھے پن کے ساتھ کہی ہے:

چشمِ عالم سے تو ہستی رہی مستور تری ۔۔۔ اور اک عالم کو تری آنکھ نے عریاں دیکھا

اور اسی لیے یہ بھی کہا:

حفظِ اسرار کا فطرت کو ہے سودا ایسا　　　رازداں پھر نہ کرے گی کوئی پیدا ایسا

اور غالبؔ کو اس طرح ہدیۂ عقیدت پیش کیا:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا　　　ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا

نطق کو سو ناز ہیں تیرے لبِ اعجاز پر　　　محوِ حیرت ہے ثریا رفعتِ پرواز پر

غالبؔ تنقید کے سلسلے میں نہ تاریخ زیادہ معاونت کرسکتی ہے اور نہ آئیڈیولوجی۔ ان کی بڑائی کا تمام تر انحصار تخیل کی نادرہ کاری اور افسوں گری یعنی الفاظ کی حتی الوسع توانائیوں کو بحدِ کمال بروئے کار لاکر گنجینۂ معانی کا طلسم کھڑا کردینے پر ہے اور تنقید کا کام اس عمل کو LOCATE کرنا یا اس کے لیے ایسی کلید فراہم کرنا ہے جس سے معانی کا انکشاف سامنے لایا جاسکے۔ ان کا امتیاز اس امر میں ہے کہ ان کے ہاں واقعاتی حقیقت کی سطح اور مابعد الطبیعاتی حقیقت کی سطح دونوں بیک وقت ہم وجود ہیں۔ گو اقبالؔ کے ہاں نسبتاً موخرالذکر کی اولیت زیادہ نمایاں ہے اور غالبؔ کے ہاں اوّل الذکر کی۔ یہاں یہ اضافہ کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ غالبؔ کا تخیل PAGANISM کی طرف مائل ہے اور اقبال کا تخیل APOCALYPTIC ہے۔ یہ فرق دونوں کے شعری مزاج اور رویائے زیست کے درمیان فرق و امتیاز کی آئینہ داری کرتا ہے۔ جس طرح کائناتِ فطرت کی توانائیاں لامحدود، متنوع اور غیر مختتم ہیں اسی طرح غالبؔ کی شاعری کی افہام و تفہیم کے امکانات بھی ہماری ظن و تخمین کی صلاحیت کے لیے ایک مستقل اور کھلا ہوا چیلنج ہیں۔ اس میں CEREBRAL اعمال کی کارفرمائی اور ایک طرح کی ملتبس منطق یعنی PSEUDO-LOGIC کا استعمال اور ایک طرح کا غیر پابند یعنی NON COMMITAL رویہ جدید ادراک کے لیے خصوصی کشش رکھتا ہے۔ ٹی. ایس. ایلیٹ نے اپنے مضمون میں اطالوی شاعر دانتے کے بارے میں یہ بلیغ اشارہ کیا ہے:

THE INTELLECT IS AT THE TIP OF THE SENSES IN HIS POETRY.

کم و بیش یہی بات غالبؔ کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ ان کے ہاں خیال، اندیشۂ تمنا اور شوق کے محرکات مستور اور بے حجاب حقیقت کے درمیان تضاد کے باوجود ایک POINT OF CONVERGENCE کی طرف جھکاؤ اور موجود سے امکان تک کا سفر، ان سب کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ ہر دور میں تنقید کا تناظر تبدیل ہوتا رہتا ہے اور یہ تبدیلی ہمارے علم و آگہی

اور عرفان و ادراک کے روز افزوں وسیلوں سے مطابقت رکھتی ہے۔ غالبؔ کے معاصرین میں ذوقؔ اور مومنؔ، حالیؔ اور شیفتہؔ، میر مہدی مجروح اور منشی ہرگوپال تفتہؔ جیسے لوگوں کے ذہن میں ان کی جو بھی شبیہ رہی ہو، آج کی تصویر اس سے بے حد مختلف ہے اور ایسا ہونا ناگزیر بھی ہے کہ اُس زمانے سے لے کر آج تک خیالات و قیاسات کے نہ جانے کتنے دھارے بہ نکلے ہیں اور ہمارا ذہن کیسی کیسی نئی حقیقتوں سے برابر متصادم ہوتا رہتا ہے۔ غالبؔ جیسی دیوزاد شخصیتوں کی عظمت کا راز اسی میں ہے کہ وہ اپنے آئینۂ ادراک میں بدلتے ہوئے تناظر کی پیش بینی کر سکتی ہیں اور ان کی اپنی آواز وقت اور مقام کی قید سے آزاد لازمانیت کی غلام گردشوں میں گونجتی رہتی ہے۔ غالبؔ کی شاعری کی ہمیشگی کا راز انسانی تجربات کی پیچیدگی کے انعکاس اور انسانی نبضوں کی رفتار کو ریکارڈ کرنے پر ہے۔ جاگیردارانہ نظام اور طبقاتی معاشرے یعنی STRATIFIED SOCIETY کے مقتضیات سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ ان کی جو تصویر ان کی شاعری کے فریم ورک سے ابھر کر ہمارے سامنے آتی ہے اسے دیکھ کر ایسا لگتا گویا وہ اپنے 'کنگرِ استغنا' میں آئینہ زانو بیٹھے عالمِ استغراق میں ایک ادائے دلبرانہ کے ساتھ گنگنا رہے ہوں:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے
جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

بلند آہنگ خود کلامی کے دوران وقوع پذیر یہ وہ لمحۂ تنویری یا MOMENT OF VISION ہے جب کائنات کی طنابیں سمٹ کر ایک مرکز پر جمع ہو جانے کا التباس پیدا کرتی ہیں۔

اسلوب احمد انصاری

نذیر احمد

کلامِ غالبؔ کی ایک دل چسپ تلمیح
پیراہنِ کاغذی

غالبؔ کے کلام میں خواہ نظم ہو یا نثر کافی تاریخی، علمی و ادبی اشارے ملتے ہیں جن کی توضیح کے بغیر ان کا مفہوم پوری طرح سے واضح نہیں ہوتا، باوجود اس کے ان امور کی طرف بہت ہی کم توجہ کی گئی ہے، ان کے اردو خطوط اس طرح کے اشارات سے مالا مال ہیں، یہ اشارات بیشتر ایران کے سیاسی، ادبی و علمی امور سے تعلق رکھتے ہیں، جو ہماری بے اعتنائی و بے التفاتی کی شکایت اپنی زبانِ بے زبانی سے کر رہے ہیں، غالبؔ کے کلام میں سب سے زیادہ نمایاں اثر 'دساتیر' کا ملتا ہے۔ غالبؔ 'دساتیر' کو آسمانی صحیفہ گردانتے اور اس کے مطالب ان کے نزدیک واقعیت کے حامل ہیں، لیکن حق یہ ہے کہ اس کتاب کے مطالب تاریخ سے کوئی تعلق نہیں رکھتے اور اس کی زبان بھی جعلی اور مصنوعی ہے، ایسی مصنوعی کہ تاریخ میں اس کی کوئی مثال نہیں ملتی، لیکن غالبؔ اس کتاب کے مطالب بے دھڑک استعمال کرتے ہیں اور اس کی مصنوعی زبان سے بلاتکلف استفادہ کرتے ہیں۔ یہاں اس امر کی تفصیل کا موقع نہیں، دساتیری اثرات کے علاوہ مختلف علوم وفنون کا تذکرہ ان کی تحریروں میں ملتا ہے، وہ بھی ہماری بے توجہی کے شاکی ہیں، اس سلسلے کی ایک مثال نقل کرتا ہوں:

> ''پیر و مرشد کو سلامِ نیاز پہنچے، کف الخضیب صور جنوبی میں سے ایک صورت ہے، اس کے طلوع کا حال مجھ کو کچھ معلوم نہیں، اختر شناسانِ ہند کو اس کا حال کچھ معلوم نہیں اور ان کی زبان میں اس کا نام بھی یقین ہے

کہ نہ ہوگا۔ قبول دعا وقت طلوع منجملہ مضامین شعری ہے جیسے کتان کا
پرتَو ماہ سے پھٹ جانا اور زمرّد سے افعی کا اندھا ہو جانا، آصف الدولہ
نے افعی تلاش کر کے منگوایا اور قطعات زمرّد اس کے محاذی چشم رکھے،
کچھ اثر ظاہر نہ ہو، ایران و روم و فرنگ سے انواع کپڑے منگوائے،
چاندنی میں پھیلائے کوئی مسکا بھی نہیں۔''

(غالبؔ کے خطوط، جلد۲،ص۶۰۲)

اس بیان میں یہ بات صحیح نہیں کہ کف الخضیب صور جنوبی میں سے ایک صورت ہے، یہ صور شمالی میں ہے، فارسی فرہنگوں میں اس کی اس طرح توضیح ملتی ہے: کف الخضیب سرخ رنگ کا بجانب شمال ستارہ ہے جب دائرہ نصف النہار پر پہنچتا ہے تو وہ قبول دعا کا وقت ہوتا ہے (فرہنگ معین، آنند راج، غیاث اللغات وغیرہ) اور عبدالرحمٰن صوفی کی کتاب 'صور الکواکب' میں یہ تفصیل ملتی ہے: عرب ذات الکرسی کے روشن ستاروں کو کف خضیب کہتے ہیں یعنی خضاب کیا ہوا ہاتھ، اور یہ ہاتھ ثریا کا کھلا ہوا ہاتھ ہے، ثریا کے نزدیک سے ستاروں کی ایک لکیر نکلتی ہے، عرب اس سطر کو ثریا کہتے ہوئے ہاتھ سے تشبیہ دیتے ہیں اور ان روشن ستاروں کو خضاب کی ہوئی انگلیوں سے تعبیر کرتے ہیں اور ان میں بارھویں ستارے کو کف خضیب کہتے ہیں، ان کواکب شمالی کے نزدیک تین دوسرے کواکب ہیں جو اونٹ کے سر کے مشابہ ہیں' (ترجمۂ 'صور الکواکب' ص۲۷)۔

ادب میں کف خضیب کے ظاہر ہونے کو مبارک قرار دیتے ہیں اس لیے کہ یہ وقتِ قبولِ دعا کا وقت ہوتا ہے، انوری کہتا ہے: ''بر استقامت حال تو بر بسیط زمین بر آسمانِ کف کف الخضیب کرد دعا (زمین پر تیرے حالات کی استقامت کے لیے آسمان پر کف کف الخضیب نے دعا کی)، (لغت نامہ دہخدا اشارہ مسلسل ۱۸۰،ص۱۰)۔

ان ابتدائی امور کے ذکر کے بعد میں اپنے موضوع کی طرف آتا ہوں۔ غالبؔ کے اردو دیوان کی پہلی غزل کا مشہور مطلع یہ ہے:

نقش، فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

بعض فضلا نے اس بیت کو بے معنی قرار دیا تھا تو غالبؔ نے مولوی محمد عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں لکھا:

''پہلے معنی ابیاتِ بے معنی سنیے، 'نقش فریادی الخ'۔ ایران میں رسم ہے

کہ دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے جیسے مشعل
دن کو جلانا یا خون آلود کپڑا بانس پر لٹکا کے لے جانا۔ بس شاعر خیال کرتا
ہے کہ نقش کس کی شوخیٔ تحریر کا فریادی ہے کہ جو صورت تصویر ہے اس کا
پیراہن کاغذی ہے یعنی ہستی اگرچہ مثل تصاویر اعتبار محض ہو موجب رنج و
ملال و آزار ہے۔‘‘

(غالب کے خطوط، جلد۲، ص ۸۳۷)

ذیل میں حقیر اس شعر کی تشریح کرتا ہے:

بیت مندرجۂ بالا کے پہلے مصرعے میں نقش مبتدا اور فریادی خبر ہے۔ صفت موصوف یا
مضاف مضاف الیہ نہیں ہے۔

نقش: تصویر، مراد خلقت، ساری مخلوق بشمول انسان۔

شوخیٔ تحریر: اس کا نتیجہ خلقت کے دلکش نقش و نگار ہیں۔

کس کی: خالق کائنات کی طرف اشارہ ہے، لیکن یہ اشارہ بڑا معنی خیز ہے، خالق
کائنات کا خود اپنے شاہکار سے جس قسم کا تعلق ہے وہ حیرت انگیز ہے، وہ اپنی تخلیق کو کاغذی
لباس پہناتا ہے یعنی پیدا کر کے اس کو فنا کے دروازے پر لا کھڑا کرتا ہے، خالق کائنات کے اس
عمل سے شاعر کو استعجاب ہوتا ہے، اس کا سوال اسی استعجاب کا نتیجہ ہے۔

کاغذی پیراہن سے دو معنی مراد ہیں: اوّل فریادی اور دادرسی کی علامت، دوسرے جلد
مٹ جانے والی چیز، ناپائدار، عارضی۔ شاعر کہتا ہے کہ خالقِ کائنات نے اپنی قدرتِ کاملہ سے
تخلیق کے شاہکار پیدا کیے جس میں انسان جیسی عجیب و غریب مخلوق بھی شامل ہے، مگر باوجود
شاہکار ہونے کے یہ کاغذ کی طرح ناپائدار اور عارضی ہے، اس بنا پر شاعر کو بڑا استعجاب ہوتا ہے
کہ وہ کون سا خالق ہے جو خلقت کے شاہکار کو کاغذ کی طرح ناپائدار بناتا ہے، کاغذی پیرہن
ایک طرف تو خلقت کے وجودِ ناپائدار پر دلالت کرتا ہے تو دوسری طرف فریادی ہے اور داد کا
طلب گار، کائنات خالقِ کائنات کی شوخیٔ تحریر کے کارناموں سے بھری پڑی ہے، لیکن ان
کارناموں کی بے ثباتی جو خود خالقِ کائنات کے منشا کے مطابق ہے شاعر کو حالتِ استعجاب میں
ڈال دیتی ہے اور وہ عالمِ حیرت میں خالقِ کائنات کے بارے میں سوال کر بیٹھتا ہے۔ یہ شعر
شاعر کی قوتِ معنی آفرینی کی بہترین مثال ہے۔

شاعر نے اسی خیال کو کلیاتِ فارسی کے مقدمے میں اس طرح پیش کیا ہے:

(اشعار) ''کاغذی پیراہنان اند چون پیکر تصویر از حیرت واقعہ خاموش۔''

اشعار جو کاغذی پیراہن پہنے ہیں وہ پیکرِ تصویر کی طرح واقعے کی حیرت پر خاموش ہیں، گویا ان کا کاغذی پیراہن واقعے کی حیرت پر دادخواہی کا طالب ہے۔ اور واقعے کی حیرت یہ ہے کہ ایسا دلکش نقش و نگار ہے لیکن وہ بے ثبات اور عارضی ہے۔

اشعار کا کاغذی پیراہن دو چیزوں پر دلالت کرتا ہے، اول ان کی بے ثباتی پر، دوم بے ثباتی کی وجہ سے فریاد رسی پر، پیکرِ انسانی کے برخلاف پیکرِ تصویر خاموش ہوتا ہے اور خود خاموشیٔ تصویر واقعے کی حیرت کی بنا پر ہے۔

البتہ غالب نے 'دستنبو' میں فقرہ کاغذی پیراہناں کو فریادی کے معنی میں بغیر کسی تفصیل کے استعمال کیا ہے:

''دوسہ ہزار درخواہ از کاغذی پیراہنان بدرگاہ فراہم آمد، دادخواہاں چشم براہ اند و گوش بر آواز تا چہ بینند و چہ شنوند۔''

اس سے غلط فہمی نہ ہونا چاہیے کہ یہ دادخواہ لوگ کاغذی پیراہن پہنے تھے۔

کاغذی پیرہن، کاغذیں جامہ، جامۂ کاغذی، جامۂ کاغذیں، پیرہن کاغذیں یا پیراہن کاغذی کی شکل میں ملتا ہے، اور یہ تلمیح کافی پرانی ہے جو فارسی نثر و نظم میں استعمال ہوئی ہے۔ ہندوستان میں بھی یہ تلمیح مروج تھی، امیر خسرو نے بھی اس کو استعمال کیا ہے، 'اعجازِ خسروی' کی دوسری جلد میں دو جگہ اس کا استعمال ملتا ہے۔ امیر خسرو لکھتے ہیں:

''ایں نامہ کہ جامۂ کاغذیں مظلومان است در محکمۂ عدل صدر جہاں شریح القضاۃ 'شرح صدرہ' گریباں چاک باد'' (اعجاز خسروی، جلد۲، ص۲۱)۔

'شریح صدر اسلام کے مشہور قاضی اور فقیہ تھے، ان کا نام شریح بن حارث بن قیس بن جہم کندی مکنیٰ بہ ابوامیہ تھا، وہ اصلاً یمنی تھے۔ حضرت عمر کے عہد میں کوفہ کے قاضی مقرر ہوئے، حضرات علی و عثمان و معاویہ کے زمانے تک اسی عہدے پر برقرار رہے، حجاج کے زمانے (۷۷ھ) میں انھوں نے کارِ قضا سے معافی چاہی، شعر و ادب میں بھی مہارت رکھتے تھے، ایک سال بعد یعنی ۷۸ھ میں کوفہ میں وفات پائی۔

'اعجازِ خسروی' کی عبارت کے یہ معنی ہیں:

''یہ خط جو مظلوموں کی فریادرسی کے طور پر کاغذی جامہ پہن کر صدر جہاں جو محکمے میں بمنزلہ قاضی شریح ہیں (خدا ان کے سینے کو کشادہ رکھے) ان

کے محکمۂ عدل میں کھولا جائے، خط کھولنے کے لیے 'گریبان چاک' کا
فقرہ استعمال ہوا ہے، یہ فقرہ بڑا معنی خیز ہے، چاک گریبان اس بات کی
علامت ہے کہ جس کا گریبان چاک ہے اس پر ظلم ہوا ہے، گویا چاک
گریبانی فریاد خواہی کی علامت ہے۔''

'اعجاز خسروی' کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کی نثر صنائع سے پُر بار ہوتی ہے، زیر بحث ٹکڑے
کی صناعات یہ ہیں:

اشتقاق	:	صدر و صدرہ
ایہام	:	عدل کی مناسبت سے گریبان چاک میں ایہام ہے
تجنیس	:	شرح، شریح
مراعاۃ النظیر	:	عدل، صدر جہاں، شریح، مظلوماں، محکمہ، نامہ، کاغذ

ایک دوسری جگہ پیراہن کاغذی کا استعمال اس طرح ہوا ہے:

''آن مشتی بے حاصل محصول ولایت را بشرکت آن شخص پلید پاک می
برند و می خورند و دہان را پاک می کنند، بُرّانی زبان بندہ با ایشان چوں کارد
از بریدن کاغذ کند گشتہ، صد بار خود را در پیش ایشان فرو ء کردم کہ یکتائے
سپید بمن بدہند ندادند، بندہ از دست ایشان می خواہد کہ پیراہن کاغذی
کند'' (اعجاز، جلد۲، ص ۴۸)۔

(چند بے ہودہ لوگ اس ولایت کا محصول اس ناپاک شخص کی شرکت سے پورے کا
پورا اڑا لیتے ہیں اور مزے سے کھاتے پیتے ہیں، پھر کھا پی کر پاک صاف بن
جاتے ہیں اور بندے کی زبان کی تیزی کند ہو جاتی ہے ٹھیک اسی طرح جیسا کہ
چاقو کاغذ کترتے کترتے کند ہو جاتا ہے، ان لوگوں سے سو بار عاجزانہ طور پر
درخواست کی کہ کاغذ کا ایک تختہ مجھے عنایت کیا جائے، مگر مجھے نہ دیا گیا، میں چاہتا
ہوں کہ ان لوگوں کے اس برتاؤ کے خلاف فریاد رسی کروں)۔

اس عبارت میں بھی صنائع کی بھرمار ہے:

ایہام تضاد	:	پلید کی مناسبت سے پاک بردن میں
تجنیس	:	پاک کردن اور پاک بردن میں
اشتقاق	:	بُرّانی و بریدن، حاصل و محصول

تضاد : تیزی و کدن

ایہام تناسب : تای سپید و کاغذیں

مراعاۃ النظیر : محصول

سیاقۃ الاعداد : یک تای و صد بار

آپ ملاحظہ کریں گے کہ امیر خسرو کے یہاں صنائع لفظی و معنوی کی بہتات ہے، لیکن غالب کی معنی آفرینی سے خسرو کا کلام عاری ہے۔

اب میں چند فارسی فرہنگوں اور ان میں مندرج اشعار کی رو سے کاغذی پیرہن کی توضیح کرنا چاہتا ہوں:

فرہنگ جہانگیری (ج ۳، ص ۳۳۲):

پیراہن کاغذی کنایہ از دو چیز است، اول کنایہ از روشنی صبح است، دوم کنایہ از دادخواہی است، حکیم خاقانی فرماید:

تا کہ دست قدر از دست تو بربود قلم

کاغذیں پیرہن از دست قدر باد بدر

حاشیے میں مرتّب و مصحّحِ متن نے یہ دو شعر بڑھائے ہیں:

پیرہن پوشیم از کاغذ ہمہ　　　در رسیم آخر بہ شیخ خود ہمہ

(عطار۔ منطق الطیر، ص ۸۳)

کاغذ اور خود کا قافیہ قابل توجہ ہے، اس سے اس بات کا ثبوت فراہم ہوتا ہے کہ عطار کے زمانے میں 'خود' کو خوذ پڑھتے تھے، یعنی وہ 'دال' جس کے ماقبل مصوت کوتاہ یا بلند ہو وہ 'دال' دال نہیں ذال تھا، جو تحول زمانی سے دال ہو گیا:

چو زر پیرہن کاغذی کردہ ایثار　　　چو خطبہ ز بیداد منبر گرفتہ

(سیّد حسن غزنوی)

برہانِ قاطع (جلد ۳، ص ۱۵۶۹):

کاغذیں جامہ کنایہ از عجز و بیچارگی و تظلم و زاری باشد۔

(اضافہ در حاشیہ)

کاغذی جامہ = جامۂ کاغذی یا کاغذیں، جامہ ای باشد بودہ از کاغذ کہ متظلم می پوشید و نزد حاکم می شد کہ وی دادخواہ است و بدادش می رسید:

کاغذین جامہ بخوناب بشویم کہ فلک ره نمونیم بپای علم داد نکرد
(دیوانِ حافظ، ص ۹۸)

لغت نامۂ دھخدا ('پ-پیں' ص ۶۵۲):

پیراہن کاغذی کنایہ از روشنائی صبح وشعاع آفتاب، وکنایہ از دادخواہی مظلوم چہ در قدیم الایام متعارف بودہ کہ مظلوم پیراہن کاغذی می پوشیدہ تا بہ مظلومیت شناختہ شود و بپای علم داد یعنی علم عدل می رفتہ تا پادشاہ داد او را از ظالم ستاند دادرا کاغذین جامہ نیز گویند، حافظ می گوید:

کاغذین جامہ بخوناب بشویم الخ
تا کہ دست قدر او از دست تو بربود قلم الخ
(ایضاً، کاف، ص ۲۱۹)

کاغذین پیراہن، کاغذین جامہ۔

ز خوبان داد می خواہم فغانی، مہربانی کو
کہ سازد کاغذین پیراہن از طومار افسون ہم

کاغذین جامہ یا کاغذی جامہ جامہ ای بودہ کہ از کاغذ کہ متظلم می پوشید و نزد حاکم می شد داددر می یافت کہ وی دادخواہت و بدادش می رسید، جامۂ کاغذ کہ فریادیاں پوشند و در قدیم رسم بودہ کہ مظلوم پیراہن کاغذی می پوشید و کاغذین جامہ پوشیدن جامۂ دادخواہ پوشیدن از کاغذ در قدیم علامت دادخواہی بودہ۔

حاسدانم چون ہدف بین کاغذین جامہ کہ من
تیر شحنہ از پے امن شبان آوردہ ام
(خاقانی دیوان، ص ۳۵۸)

کاغذین جامہ ہدف وار علی اللہ زنیم
تا بہ تیر سحری دست قدر بربندیم
(خاقانی، ایضاً ص ۵۴۱)

کاغذین جامہ بپوشید و بدرگاہ آمد
زادۂ خاطر من تابد ہی داد مرا

(کمال اسماعیل)

کاغذیں جامہ بہ خونا بہ بشویم کہ فلک
رہنمویم بپای علم داد نکرد

(حافظ)

چون رباب است دست بر سر عقل
از درست وصل تو تظلّم دار
ہمچو دف کاغذینش پیراہن
ہمچو چنگ از پلاس بین شلوار

(خاقانی دیوان، ص ۱۹۷)

ان اشعار سے پتا نہیں چلتا کہ حاکم کے سامنے دادخواہ کس طرح کاغذی لباس پہن کر حاضر ہوتا تھا، البتہ حافظ شیرازی کی بیت سے ظاہر ہوتا ہے کہ مظلوم کاغذ کا لباس پہن کر حاکم کے سامنے حاضر ہوتا، اس کی نوعیت اس طرح تھی کہ حاکم اپنے دربار میں دادخواہی کرتا تھا، اس نے ایک 'علم داد' بلند کر رکھا تھا کہ وہاں تک مظلوم و فریاد رس جاتا، وہیں حاکم اس کے کاغذی لباس پر نظر ڈالتا اور اس کی دادخواہی کرتا۔ حافظ کی شکایت یہی تھی کہ آسمان نے اس کو علم داد تک جانے میں رہنمائی نہیں کی، اسی وجہ سے اس کی فریاد سنی نہ جاسکی۔ جب اس طرح فریاد نہ سنی گئی تو اس نے کاغذیں جامہ کو خون آلود کرلیا، گویا جامہ کو آلودۂ خون کرنا بھی فریاد خواہی کی علامت تھی، اگرچہ ایران کی تاریخ میں اس طرح کے وقعات نہیں پائے جاتے۔

ایران کی تاریخ میں دادخواہوں کی فریاد سننے سنانے کے سلسلے کے کئی وقعات ملتے ہیں۔ نوشیرواں کے عدل کی داستانوں سے تاریخ ایران بھری پڑی ہے، کہتے ہیں کہ اس نے زنجیر عدل کھڑی کر رکھی تھی، جو دادخواہ دربار میں فریاد رسی کے لیے آتا، اس کو دربان یا صاحب کے پاس جانے کی ضرورت نہ پڑتی، وہ دربار میں آتا اور سیدھے وہاں پہنچتا جہاں زنجیر عدل لٹکی ہوتی، وہ زنجیر کو ہلاتا اور آواز سیدھے محل شاہی میں پہنچتی، اس طرح فریاد کرنے والے کی فریاد کی فی الفور شنوائی ہوتی، ظلم و ستم کی ایسی بیخ کنی ہوئی کہ زنجیر عدل کو ہلانے کی نوبت ہی نہیں آتی، کہتے ہیں اس طرح سات سال گزر گئے، ایک روز زنجیر عدل کی آواز محل میں پہنچی، بادشاہ نے فوراً تفتیش احوال کے لیے آدمی بھیجے مگر وہاں کوئی آدمی نظر نہ آیا، ایک گدھا تھا کہ زنجیر سے اپنی پشت کھجلا رہا تھا، ملازمین نے اس سے صورتِ حال بیان کی، نوشیرواں نے حکم دیا کہ اس گدھے کے مالک کی تلاش کی جائے، بڑی مشکل سے صورتِ حال کا پتا چلا کہ گدھا بوجھ ڈھونے کے قابل نہ رہا تو

مالک نے اسے اپنے پاس سے ہنکا دیا، اس طرح وہ مارا مارا پھرتا تھا، کسی نے ازراہِ ترحم کچھ کھلا پلا دیا تو الگ بات ہے، وہی گدھا پھرتے پھراتے دربار شاہی کی زنجیر عدل کے پاس پہنچا اور اس سے اپنی پشت کھجلانے لگا، پھر نوشیرواں نے کئی سال اس گدھے کی دیکھ بھال اچھی طرح سے کرائی۔ (دیکھیے: سیاست نامہ، ترتیب جعفر، ص ۱۳)۔

یہ واقعات نظام الملک طوسی کی مشہور کتاب سیاست نامے سے لیے گئے ہیں، اسی کتاب کی تیسری فصل بادشاہ کے دربار میں فریادرسی کے سننے کے لیے ہفتے میں دو بار بیٹھنے اور اچھی سیرت کے اختیار کرنے سے متعلق ہے، مصنف کہتا ہے کہ بادشاہ کے لیے ضروری ہے کہ ہفتے میں دو بار وہ دربار میں دادخواہوں کی فریاد سننے کے لیے آئے اور فریادی کی فریاد سن کر ظالم کو سزا دے اور مظلوم اور رعایا کی فریاد براہِ راست سنے، درمیان میں کوئی واسطہ نہ ہو، اور کچھ عرضیاں جو زیادہ اہم ہوں اس کے سامنے پیش ہوں، بادشاہ ان پر حکم جاری کرے۔ کہتے ہیں جب اس امر کی خبر مملکت میں پھیلے گی تو ظالم کی ہمت نہ ہوگی کہ کسی کو اپنے ظلم کا نشانہ بنائے، اس کے بعد سیاست نامے میں دو واقعے درج ہیں، ان کے خلاصے ذیل میں درج کیے جاتے ہیں: (ص ۱۳، ۱۴)۔

پُرانی کتابوں میں ایک قصہ درج ہے کہ ایران کے اکثر بادشاہ جنگل بیابان میں بلند پشتے بنواتے تھے اور وہاں گھوڑے کی پشت پر سوار ہوتے جو دادخواہ وہاں جمع ہوتے وہ ہر ایک کی فریاد سنتے اور ٹھیک طرح انصاف کرتے۔ اگر یہ پشتے ایسی جگہ بنوائے جاتے جہاں دہلیز، دروازہ، حاجب پردہ دار ہوتے تو غریب دادخواہ کی رسائی بادشاہ تک نہ ہوسکتی اور وہ بادشاہ کے انصاف سے محروم رہتے۔ دوسری حکایت یہ ہے:

ایک بادشاہ بہرا تھا، اس نے سوچا کہ جو لوگ فریاد خواہوں کی فریاد بادشاہ کی خدمت میں پیش کرنے پر مامور ہوتے ہیں، وہ ان کی فریاد کی ٹھیک ترجمانی نہیں کرتے، اس طرح فریادی انصاف سے محروم رہ جاتے ہیں، اس نے حکم دیا کہ فریاد خواہوں کو چاہیے کہ وہ سرخ لباس پہنیں اور ان کے علاوہ کوئی سرخ کپڑا نہ پہنے تاکہ میں ان کو دیکھ کر پہچان لوں، اور یہ بادشاہ ہاتھی پر بیٹھ کر جنگل بیابان میں چلا جاتا، جب وہ کسی کو سرخ لباس پہنے دیکھتا تو میدان میں ایک طرف آجاتا اور سارے لوگوں کو الگ کر دیتا، فریاد خواہ زور زور سے فریاد کرتا اور اپنا معاملہ بادشاہ کی خدمت میں پیش کرتا اور بادشاہ اس کے ساتھ انصاف کرتا۔

خلاصہ یہ ہے کہ ایرانی بادشاہوں نے مظلومین کی فریاد سننے کے ایسے طریقے نکالے تھے

جن سے مظلومین کی براہِ راست رسائی بادشاہ تک ہو اور وہ بادشاہ تک براہِ راست اپنی بات پہنچا سکیں، سرخ لباس یا کاغذی جامہ کا چلن اسی مقصد سے ہوا ہوگا۔ سرخ لباس کی روایت کا ذکر 'سیاست نامہ' میں آ گیا ہے، لیکن کاغذی جامہ کا ذکر ادب کی کتابوں تک محدود ہو کر رہ گیا، کہیں ایسا تو نہیں کہ یہ اسی طرح کے شعری مضامین میں سے ہو جیسا کہ چاندنی روشنی میں کتان کا پھٹ جانا یا زمرّد سے افعی کا اندھا ہو جانا یا اسی طرح کی اور دوسری روایات۔ تاریخ کی کتابوں میں اس طرح کے واقعات کی تلاش کسی صحیح نتیجے پر پہنچا سکے گی۔

قاضی افضال حسین

غالبؔ کا مطلع سرِ دیوان

جس کثرت سے کلامِ غالبؔ کی شرحیں لکھی گئی ہیں اس سے ایک طرف تو ان کے کلام کی مقبولیت کی تصدیق ہوتی ہے اور دوسری طرف مرزا کے اشعار میں معنی کے امکانات اور اس کے تنوع پر روشنی پڑتی ہے۔ اسلوبِ اظہار کی انفرادیت کے علاوہ زبان کا غیر روایتی استعمال کلامِ غالبؔ کی بنیادی خصوصیت ہے۔ زبان کے غیر روایتی استعمال سے مراد یہ نہیں کہ مرزا نے غزل کی مروّجہ زبان ترک کردی یا اُسے رد کر کے اپنے لیے نشانات کا کوئی نیا مجموعہ تشکیل دیا۔ انھوں نے بیشتر تو نشانات کا وہی مجموعہ استعمال کیا جو عہدِ اکبری میں فارسی شعرا نے غزل کے لیے مخصوص کر دیا تھا لیکن انھیں نظم کرتے ہوئے مرزا نے الفاظ کو باہم اس طرح ربط دیا کہ ان کی غیر روایتی یا بعض صورتوں میں نئی دلالتیں روشن ہوئیں اور الفاظ کے درمیان ربط و مناسبت کی وہ جہتیں پیش منظر میں نمایاں ہوئیں جنھیں ان کے پیش رو اردو شاعروں نے نظر انداز کیا یا جو اُن شعرا کی تخلیقی ذہانت کی حدود سے ماورئ تھیں۔ کلامِ غالبؔ میں الفاظ کی غیر مانوس یا نئی دلالتوں کی نشان دہی اور ربط کے نئے یا انوکھے علاقوں کی دریافت ان کی شرحوں کا بنیادی محرک ہے۔ چناں چہ اکثر یہ بھی ہوا کہ خود مرزا کی بیان کردہ شرح کی موجودگی میں شارحین نے اس سے یکسر انکار کر کے شعر کی بالکل نئی شرح بیان کی یا پھر مرزا کی شرح میں ترمیم و اضافہ کر کے ان کے مفہوم کی شکل ہی بدل دی۔ غالبؔ کا مطلع سرِ دیوان بھی انھیں اشعار میں سے ایک ہے جس کی تشریح خود مرزا نے کی۔ مولوی عبدالرزاق شاکر کو اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ”ایران میں رسم ہے کہ دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر، حاکم کے سامنے جاتا ہے، جیسے مشعل دن کو جلانا یا خون آلودہ کپڑے بانس پر لٹکا کر لے

جانا۔ پس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخیِ تحریر کا فریادی ہے جو صورت تصویر ہے، اس کا پیرہن کاغذی ہے یعنی ہستی اگر چہ مثل تصویر اعتبار محض ہو، موجب رنج و ملال و آزار ہے۔''

غالبؔ کے ان تین جملوں میں پہلا ایک تلمیح کی وضاحت ہے۔ دوسرے میں متن کی تشریح کی گئی ہے اور تیسرا جملہ جو 'یعنی' سے شروع ہوتا ہے، متن میں بیان کردہ ایک واقعی صورتِ حال کی ہستی/ حیات کے متعلق عام فکری تصورات کے حوالے سے تعبیر ہے۔ اس شرح کا دوسرا جملہ خاصا بے ضرر اور متن کی سادہ نثر تک محدود ہے۔ شارحین کی بنیادی بحث تو مرزا کی اس تعبیر سے ہے جس میں مرزا نے نقش کا مدلول ہستی یا مظاہر کائنات کو قرار دیا ہے اور اسے رائج تصورات کے حوالے سے فانی اور موجب آزار کہہ کر گویا اُسے اپنے خالق کا شاکی یا فریادی کہا ہے۔

اس شرح پر غالباً سب سے پہلا اور سب سے سخت اعتراض نظمؔ طباطبائی نے کیا۔ غالبؔ کی پوری شرح نقل کرنے کے بعد نظمؔ لکھتے ہیں:

''غرض یہ ہے کہ ہستی میں مبدائے حقیقی سے جدائی و غیریت ہو جاتی ہے اور اس معشوق کی مفارقت ایسی شاق ہے کہ نقش تصویر تک اس کا فریادی ہے اور پھر تصویر کی ہستی کوئی ہستی نہیں مگر فنا فی اللہ ہونے کی آرزو ہے کہ اپنی ہستی سے نالاں ہے۔ کاغذی پیرہن فریادی سے کنایہ فارسی میں بھی ہے اردو میں میر ممنونؔ کے کلام میں اور مومنؔ خاں کے کلام میں بھی میں نے دیکھا ہے مگر مصنف کا یہ کہنا کہ ایران میں رسم ہے کہ دادخواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، میں نے یہ ذکر نہ کہیں دیکھا نہ سُنا۔ اس شعر میں جب تک کوئی ایسا لفظ نہ ہو جس سے فنا فی اللہ ہونے کا شوق اور ہستیِ اعتباری سے نفرت ظاہر ہو اُس وقت تک اسے با معنی نہیں کہہ سکتے۔ کوئی جان بوجھ کر تو بے معنی شعر کہتا نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وزن و قافیہ کی تنگی سے بعض ضروری لفظوں کی گنجائش نہ ہوئی اور شاعر سمجھا کہ مطلب ادا ہو گیا تو جتنے معنی کہ شاعر کے ذہن میں رہ گئے اس کو المعنی فی البطن شاعر کہنا چاہیے۔ اس شعر میں مصرع کی غرض یہ تھی کہ نقش تصویر فریادی ہے ہستیِ بے اعتبار و بے توقیر کا اور یہی سبب ہے کاغذی پیراہن ہونے کا۔ ہستیِ بے اعتبار کی گنجائش نہ ہو سکی۔ اس سبب سے قافیہ مزاحم تھا

اور مقصد تھا مطلع کہنا، ہستی کے بدلے شوخیِ تحریر کہہ دیا اور اس سے کوئی
قرینہ ہستی کے حذف پر نہیں پیدا ہوا۔ آخر خود ان کے منہ پر لوگوں نے
کہہ دیا کہ شعر بے معنی ہے۔''

نظمؔ کا پہلا اعتراض تو شعر کے بجائے غالبؔ کی شرح پر ہے۔ نظمؔ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ فارسی کے علاوہ اردو میں میر ممنونؔ اور مومنؔ خاں کے کلام میں بھی کاغذی پیراہن سے فریادی کا کنایہ موجود ہے۔ اس لیے اگر مومنؔ کے معاصر غالبؔ کے کلام میں بھی یہ کنایہ موجود ہے تو غالباً قابلِ اعتراض نہیں۔ مگر مرزا کا کہنا کہ ایران میں یہ رسم تھی کہ فریادی لباسِ کاغذی پہن کر منصف کے سامنے جاتا، نظمؔ کو قبول نہیں۔ بعد کے محققین نے متعدد شواہد پیش کر دیے کہ نہ صرف ایران بلکہ دوسرے ملکوں میں بھی یہ رسم رہی ہے۔ نظمؔ کا دوسرا اعتراض خود شعر کے الفاظ پر ہے۔ ان کے نزدیک شعر میں 'شوخیِ تحریر' اصلاً قافیہ کی مجبوری سے لایا گیا ہے ورنہ مرزا کی شرح سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ موقع ہستیِ بے اعتبار یا اس مفہوم کے لیے کسی لفظ یا ترکیب کا تھا۔ نظمؔ کا مزید کہنا ہے کہ جب تک شعر میں کوئی ایسا لفظ نہ ہو جس سے فنا فی اللہ ہونے کا شوق اور ہستیِ اعتباری سے نفرت ظاہر ہو اُس وقت تک اسے بامعنی نہیں کہہ سکتے۔ نظمؔ طباطبائی کے ان تین اعتراضات میں سے تلمیح کا معاملہ شعر کی شرح سے براہِ راست کوئی تعلق نہیں رکھتا اس لیے کہ شعرا کے کلام میں کاغذی پیراہن کی موجودگی کا اعتراف خود نظمؔ نے کیا ہے اب اگر یہ رسم واقعی نہ رہی ہو تو بھی شعری روایت میں اس کنایے کی تکرار شعر کی قرأت کا معقول تناظر فراہم کرتی ہے۔ بقول جعفر علی خاں اثرؔ:

''فریادیوں کے کاغذی لباس کی تلمیح ایک ضمنی خوبی ہے۔ نفس مضمون کا
سمجھنا اس رسم کے علم کا محتاج نہیں۔''

نظمؔ کا دوسرا اعتراض 'شوخیِ تحریر' پر ہے کہ یہ ترکیب قافیہ کی مجبوری ہے اور اس شعر کے سیاق میں بے معنی ہے۔ 'شوخیِ تحریر' کا جواز تو غالبؔ کے بیشتر شارحین نے پیش نہیں کیا البتہ مرزا کی شرح میں ہستیِ ناپائدار کا جو اشارہ موجود ہے اس میں ترمیم و اضافے کی کئی کوششیں ہوئیں۔ ان میں وحید قریشی کا بیان کردہ مفہوم مربوط و مدلل ہے۔ غالبؔ کا شعر:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

نقل کرنے کے بعد وحید قریشی لکھتے ہیں:

''ہمارے خیال میں مطلع سرِ دیوان میں بھی اس مفہوم کو باندازِ دیگر دُہرایا گیا ہے، نہ یہ کہ حیات کے عارضی، فانی یا ناپائدار ہونے کا بیان ہے۔ نہ ہی فنا فی اللہ کا کوئی تصور شعر کے مفہوم میں شامل ہے بلکہ بنیادی طور پر نقش کی فریاد اپنے وجود ہستی یا ہونے (Being) کے خلاف ہے کیوں کہ اس کی موجودگی کا مطلب یہ ہے کہ وہ وجود مطلق سے الگ ہوکر وجود پذیر ہوا اور اب نہ صرف جدائی اور غیریت کا احساس اس کے لیے تکلیف دہ ہے بلکہ وہ خود اپنی موجودگی (Existence) کو ہی تکلیف اور عذاب کا باعث خیال کرتا ہے۔ غالبؔ نے مصوری کی لغت میں اس خیال کو ادا کیا ہے کہ نقش جو پہلے مصور کے ذہن میں تھا ایک ادائے بے نیازی سے کاغذ پر منتقل ہوکر پیکر تصویر میں ڈھل گیا گویا اب وہ مصور کی ذات کا حصہ نہیں رہا۔ چوں کہ یہ کاغذی پیراہن پہنے ہوئے ہے اس لیے اس کو فریاد سے کنایہ قرار دیا اور کاغذی پیراہن سے ضمناً ہستیِ ناپائدار کا مفہوم بھی پیدا ہوگیا۔ اب شعر کی شرح یہ ہوگی کہ نقش اپنے مصور کی اس ادائے بے نیازی (شوخیِ تحریر) کی فریاد کررہا ہے، جس کے تحت اس کو ہستی کے عذاب میں مبتلا کیا گیا اور یوں وہ مبدائے حقیقی سے جدا ہوگیا اور مزید ستم یہ کہ اس کا وجود بھی عارضی اور فانی ہے۔''

یہ شرح بڑی حد تک مربوط اور مناسب ہے اور اس سے خود وحید قریشی اور شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ اشکال بھی رفع ہوجاتا ہے کہ مطلع سرِ دیوان کو شاعری کی عام روایت کے مطابق حمدیہ ہونا چاہیے۔ مذکورہ شرح کے مطابق شعر میں فریاد خالق سے جدائی کی ہے جس سے مخلوق کی اپنے خالق سے محبت کا اظہار ہوتا ہے اس لیے اصلاً یہ شعر حمدیہ ہی ٹھہرا۔ لیکن وحید قریشی کی شرح میں اول تو 'شوخیِ تحریر' کے معنی 'ادائے بے نیازی' لیے گئے ہیں اور دوسرے تمام شارحین کی طرح یہاں بھی 'نقش' کے معنی مظاہر کائنات ہی ہیں۔

کسی متن میں الفاظ کے مرادی معنی کا انتخاب اصلاً شرحیاتی دائرے (Hermeneutic Circle) کا پابند ہوتا ہے یعنی اول تو قاری کا علم اور متن سے اس کی توقعات الفاظ کے مرادی معنی پر اثرانداز ہوتی ہے۔ حسن عسکری نے اردو کی ادبی روایت کا ذکر کرتے ہوئے داغؔ کے اس شعر:

خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں
صاف چھپتے بھی نہیں، سامنے آتے بھی نہیں

میں ظہور اور خفا کے مسائل دریافت کیے اور امیر مینائی کے شعر:

وصل ہو جائے ابھی حشر میں کیا رکھا ہے
آج کی بات کو کیوں کل پہ اٹھا رکھا ہے

کو اسی اصول کے تحت رویتِ باری تعالیٰ کے مسئلے سے متعلق کیا ہے۔ اسی شرحیاتی اصول کے تحت ہم دردؔ یا اصغرؔ کے اشعار کی متصوفانہ تشریح کرتے ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ متن کے کسی ایک جزو کے مرادی معنی اس کے بقیہ اجزاء کے معنی کی جہت مقرر کرتے ہیں۔ مثلاً غزل کے اشعار میں محبوب کے لیے استعمال کی گئی صفات کو حقیقی یا مجازی قرار دینے سے شعر کی پوری تشریح متاثر ہوتی ہے۔

غالبؔ کے اس مطلع میں 'نقش' کے مذکورہ مفہوم پر شارحین کے عام اتفاق کے سبب متن میں 'فریادی' اور 'شوخیِ تحریر' کے مفاہیم بھی متاثر ہوئے اور اس وقت صورتِ حال یہ ہے کہ نقش کے 'مظاہر کائنات' ہونے کے سبب شوخیِ تحریر کی کوئی واضح تشریح نہیں ہو سکی۔ حالاں کہ نقش کو صرف اس مولول تک محدود رکھنے کی کوئی وجہ نہیں۔ 'نقش' فارسی کا ایک کثیر المفہوم لفظ ہے۔ بقول نیّر مسعود:

> ''نقش فارسی میں استعمال ہونے والا غالباً سب سے زیادہ وسیع المفہوم لفظ ہے۔ عالم موجودات کا ہر مظہر اور عالم محسوسات کا ہر تاثر، ہر خارجی وجود اور ہر داخلی احساس، ہر شے بذاتِ خود بھی اور اس شے کا تصور بھی، غرض ہر نمود ظاہر و باطن ایک نقش ہے۔''

اتنے کثیر المفہوم لفظ کو مظاہر کائنات سے مخصوص کرنے کا جواز صرف یہ ہے کہ مرزا غالبؔ نے اس سے یہی معنی مراد لیے تھے۔ لیکن اگر ہم شعر کی تعبیر 'نقش' کے مرادی معنی سے شروع کرنے کے بجائے متن کے ایک دوسرے کلیدی لفظ 'تحریر' کی تشریح و وضاحت سے شروع کریں تو متن کے تمام کلیدی الفاظ کے مفہوم کی ایک اور جہت برآمد ہوتی ہے۔ چناں چہ منظور احسن عباسی کے علاوہ پروفیسر شمل نے شعر پر گفتگو 'شوخیِ تحریر' کو مرکز میں رکھ کر کی ہے۔ شمل لکھتی ہیں:

> ''اردو کا مطلع سرِ دیوان، غالبؔ کی قوتِ اختراع اور کلاسیکی پیکروں کے تخلیقی استعمال کا بہترین مظہر ہے۔ کاغذی پیراہن (ایک قدیم روایت

کے مطابق فریادی کا لباس) کا تحریر سے یا خط کے ایہام یعنی خطِ رخسار یا مکتوبِ یار سے تعلق نیا نہیں ہے۔ عرفیؔ نے اس کی مثال نقل کی ہے۔ صوفی شعرا عطار (۱۲۲۰ء)، رومی (۱۲۷۳ھ) اور عظیم قصیدہ نگار خاقانی (۱۱۹۹ھ) نے یہ ترکیب نظم کی ہے اور امیر خسروؔ نے تو اسے بہت ہی خوب صورتی سے استعمال کیا ہے:

صنم در کاغذی پیراہن از تو
چو نقش ماہِ نو بر روئے تقویم

یعنی نئے چاند کی طرح باریک اور سبک۔ یہ پیکر ایک اچھے استعارے کی طرح بالکل مناسب ہے۔ کیا کوئی لفظ بغیر کاغذ پر لکھے ہوئے دکھائی دے سکتا ہے؟ کسی بھی تحریر یا تصویر کے لیے کاغذ ایک لازمی لباس ہے اس لیے ہر تصویر ایک فریادی کے لباس میں ہوتی ہے۔ اس کے معنی یہ کہ غالب کے نزدیک لکھا ہوا یہ لفظ کاتب کا شاکی یا فریادی ہوتا ہے۔ 'تم نے مجھے لکھا ہی کیوں؟ شاید صرف اپنی قوت اور طاقت یا اپنی مہارت یا ہاتھ کی خوب صورتی کا اظہار کرنے کے لیے یہ سوچے بغیر کہ قلم رکھ دینے کے بعد جب اس کا مقدر تبدیل نہ کیا جا سکے گا تو اس تحریر/تصویر کو کتنی مشکلات/مصیبتوں کا سامنا کرنا پڑے گا' نوشۂ تقدیر یا سرِ نوشت کا اسلامی تصور اور رقد جف القلم کا خوف غالبؔ کے اس شفاف متن کی تہ میں موجود ہے جو بلاشبہ انسانی حیات کا تقریباً ب کلاسیکی لیکن کم سے کم الفاظ میں بے کم و کاست بیان ہے۔''

تشریح کے آخری جملوں میں اگرچہ کاغذ پر لکھی ہوئی تحریر کو حیاتِ انسانی سے متعلق کر دیا گیا ہے، لیکن شعر میں تحریر کی مرکزیت کو نمایاں کر کے شمل نے معنی کی ایک اور جہت کھول دی ہے اور اس کی تصدیق کہ نقش کے مفہوم میں تحریر بھی شامل ہے، خود غالبؔ کے متعدد اشعار سے ہوتی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں جن میں نقش کے ساتھ تحریر کا تلازمہ لازماً موجود ہے:

گر دکھاؤں صفحہ بے نقش رنگ رفتہ کو
دست رد سطر تبسم یک قلم انشاء کرے

کس قدر فکر کو ہے نالِ قلم موئے دماغ
کہ ہوا خونِ نگہ، شوق میں نقش تمکیں

بت پرستی ہے بہار نقش بندی ہائے دہر
ہر صریر خامہ میں یک نالہ ناقوس تھا

جوش گل کرتا ہے، استقبال تحریر اسدؔ
زیر مشق شعر ہے، نقش از پئے احضار باغ

عجب نہیں پئے تحریر حالِ گریہ چشم
بر روئے آب جوہر موجِ نقش مسطر ہو

گر صفحہ کو نہ دیجیے پرواز سادگی
جز خط عجز نقش تمنا نہ کیجیے

یہاں صرف وہ اشعار پیش کیے گئے ہیں جن میں نقش کا تعلق تحریر سے ہے۔ اگر ان اشعار کو بھی ان مثالوں میں شامل کر لیں جن میں نقش کو مصوری یا تصویر سے متعلق کیا گیا ہے تو واضح ہوتا ہے کہ نقش کے مفہوم میں تحریر اور اس حوالے سے بعض جگہ صراحتاً اور اکثر کنایتاً اپنی شاعری کا مفہوم بھی شامل ہے۔ اس مفہوم کی روشنی میں 'شوخی تحریر' نہ صرف موزوں ہے بلکہ مناسبت کی خوب صورت مثال بھی ہے۔ مسئلہ یہ ہے کہ 'نقش' کی طرح 'شوخی' کا بھی کوئی قطعی مفہوم نہیں۔ اس کے تلازموں میں توجہ، بے نیازی، تیزی، شدت کے علاوہ وفور اور کثرت کا مفہوم بھی شامل ہے۔ خود غالبؔ نے شوخی کو مختلف الفاظ کے ساتھ ترکیب دے کر اس لفظ کی مختلف تعبیرات کا انتہائی فنکاری سے استعمال کیا ہے۔ کلامِ غالبؔ سے بعض مثالیں ملاحظہ ہوں:

شوخیٔ نیرنگ صیدِ وحشت طاؤس ہے
دام سبزے میں ہے پرواز چمن تسخیر کا

سادگیِ یک خیال شوخیٔ صد رنگ نقش
حیرت آئینہ ہے، جیب تامل ہنوز

شوخیٔ اظہار غیر از وحشت مجنوں نہیں
لیلیٰ معنی اسد محمل نشینِ راز ہے

بہ ذوق شوخیٔ اعضا تکلف بارِ بستر ہے
معاف پیچ و تاب کشمکش ہر تارِ بستر ہے

چاہے گر جنت، جز آدم وارث آدم نہیں
شوخیٔ ایمان زاہد، سستیِ تدبیر ہے

ہے ناز مفلساں زرِ از دست رفتہ پر
ہوں گل فروشِ شوخیِ داغ کہن ہنوز

لے زمین سے آسماں تک فرش تھیں بے تابیاں
شوخیٔ بارش سے مہ فوارۂ سیماب تھا

شب کہ ذوق گفتگو سے تیری دل بے تاب تھا
شوخیٔ وحشت سے افسانۂ فسوں خواب تھا

ان اشعار میں شوخی کی دلالتیں، مفہوم کی نئی نئی جہتیں کھولتی ہیں۔ پہلے شعر میں شوخی، رنگ کی کثرت اور تیزی پر دلالت کرتی ہے جب کہ دوسرے شعر میں سادگی کے مقابلے میں شوخی، رونق اور رنگ کے لیے استعمال ہوئی ہے۔ شوخیٔ اظہار کو 'وحشت' سے متعلق کر کے غالبؔ نے تیسرے شعر میں 'بے محابا' کی ایک نئی دلالت 'شوخی' سے منسلک کر دی ہے۔ 'شوخیٔ اعضا' اور 'شوخیٔ ایمانِ زاہد' خود غالبؔ کی شوخیٔ اظہار کا ثبوت ہیں۔ 'ایمانِ زاہد' کی شوخی 'تدبیر کی سستی' کے مقابل قائم کی

گئی ہے۔ اس طرح شوخی میں تیزی، تحرک، کثرت اور شدت کی تعبیرات نمایاں ہو گئی ہیں۔ مثال کے آخری دو اشعار میں (شوخیٔ بارش اور شوخیٔ وحشت) وفور اور کثرت کے مفہوم میں نظم کی گئی ہے۔ شوخی کی ایک اور دلالت کا ذکر تصوف کے حوالے سے آتا ہے:

شوخی = (تصوف) کثرت التفات، اللہ تعالیٰ سے لَو لگانے کا عمل:

شوخی و رندی کر نہ کر
کرچہ اچھے حق تجھ طرف

(۱۹۳۵ء، تحفۃ المومنین، ص ۷۸)

شوخی کثرت التفات کو کہتے ہیں کہ جو معشوق کی جانب سے ہو۔

(۱۹۲۱ء، مصباح التعریف، ص ۱۵۵)

لغت ترقی اردو بورڈ کراچی، پاکستان، ص ۱۲)

توجہ یا التفات کی کثرت کا یہ مفہوم براہِ راست تو نہیں لیکن مثال کے کئی اشعار میں زیریں لہر کی طرح موجود ہے۔ مرزا نے شوخی کی اتنی متنوع اور کثیر دلالتیں نمایاں کر دی ہیں کہ سیاق کی عائد کردہ تحدید کے باوجود بعض مرتبہ ایک ہی شعر میں متنوع دلالتیں یک جا ہو گئی ہیں۔

متن کا تیسرا کلیدی لفظ 'فریادی' نقش بہ معنی تحریر سے ایک لطیف مناسبت رکھتا ہے۔ لغات میں فریاد کے معنی فغاں، شکایت بہ آواز رسا، بانگ رسا اور یاوری خواستن بہ آواز بلند کے آئے ہیں اور نقش/تحریر آواز ہی سے محروم ہوتی ہے۔ متن میں اس لفظ کے ساتھ 'کس کی' کا استفہام استعمال کر کے غالبؔ نے امکان کی تمام جہات کھلی چھوڑ دی ہیں۔ نقش کا مفہوم اگر انسان یا مظاہر ہیں تو فریاد خود اپنے خالق سے اور اگر 'نقش' تحریر یا کلامِ شاعر ہے تو ایک طرف یہ فریاد اپنے تخلیق کار (شاعر) سے ہے (شمل نے فریاد کو بہت موزوں سوالوں کی شکل دی ہے) اور دوسری طرف اپنے قاری سے بھی۔ اس موخر الذکر صورت میں فریاد شکایت نہیں بلکہ کیفیت یا نوعیت پر توجہ کی درخواست یا خواست گاری ہے یعنی شکایت یہ نہیں کہ فنکار/شاعر نے اسے ایسا کیوں بنایا بلکہ طلب اس کی کہ تخلیق کی کیفیت یا نوعیت پر توجہ کی جائے۔ اس طلب میں صورتِ حال کی توصیف اور داد بھی مقصود ہے۔ اس میں مرزا نے طریقہ یہ رکھا ہے کہ نقش سے فریاد کراتے ہیں مگر خود تخلیق کار کی حیثیت سے اپنے فن کی داد چاہتے ہیں۔ حضرت علی کے ایک قصیدے میں بھی ٹھیک یہی طریقہ استعمال کیا گیا ہے:

پہنے ہے کاغذِ ابری، نیساں
یہ تنک مایہ ہے فریادیِ جوشِ ایثار

یہاں بظاہر بادل حضرت علی کے جوش ایثار کا فریادی ہے لیکن اس فریاد سے شاعر کا مقصود حضرت علی کی ایک صفت کا اظہار ہے۔ فریاد کی یہی دوہری کیفیت غالبؔ کے مطلعے میں بھی ہے، ایک طرف تو متن میں نقش کو تحریر کی شوخی کا فریادی کہا جارہا ہے اور دوسری طرف یہ فریاد اصلاً اپنے قاری سے ہے اور وہ بھی لغوی مفہوم میں بہ طرزِ شکایت نہیں بلکہ بہ اندازِ توجہ طلبی کہ شاعر کی تحریر تازگی، شگفتگی اور دل کشی کے علاوہ اپنی فنکاری ہمہ جہتی، وفور اور شدت کے سبب قابلِ توجہ ہے۔

اب 'پیکرِ تصویر' کا مفہوم حالیؔ سے سنیے۔ حالیؔ نے 'یادگارِ غالب' میں فارسی دیوانِ غالب کے مقدمے سے مرزا کے چند جملے نقل کر کے خود متن میں اور پھر حاشیے پر ان کی تشریح کی ہے۔ مرزا اپنے مقدمے میں لکھتے ہیں:

> ''کہن داغہائے جنوں است، سہ سرا بہ ناخن شوخی نفس خراشیدہ گرما گرم خونابہ درونست، بہ تف پنہائی دل ناگہ از ناسور ترادیدہ۔ کاغذی پیرہنانند (یعنی داداخواہانند) چوں پیکرِ تصویر از حیرتِ واقعہ خاموش (یعنی اپنی بےقدری سے حیران ہیں) مشعل بکف گرفتگانند (یعنی فریاد دیانند) چوں آذر از دردِ دل سیہ پوش۔''

مرزا کے اس بیان کی مزید تشریح کرتے ہوئے حالیؔ لکھتے ہیں:

> ''الفاظ کو اس لیے کہ وہ کاغذ پر مرقوم ہیں، کاغذی پیرہن کہا ہے اور کاغذی پیراہن دادخواہ کو کہتے ہیں۔ دوسرے فقرے میں معانی کو اس لیے کہ ان کی روشنی حروف کی سیاہی میں پوشیدہ ہے۔ مشعل بہ کف اور سیہ پوش کہا ہے۔''

('یادگارِ غالب' ص ۴۱۵)

گویا حالیؔ کی تشریح کے مطابق اشعار کا پیکر تصویر ہونا اپنی بےقدری پر حیرانی کے سبب ہے اس لیے پیراہن کاغذی کی واقعی صورتِ حال، دادخواہی کی علت بن جاتی ہے۔

اب صورت یہ بنتی ہے کہ اگر ایک مخصوص تلمیح کے سیاق میں رکھ کر دیکھنے کے بجائے پیراہن کاغذی کو تحریر/تصویر کے لیے لازمی صورتِ حال تصور کیا جائے اور نقش کے ماورائے متن مرادی معنی (مظاہر کائنات) کے حوالے سے شعر کے دوسرے الفاظ کے معنی متعین کرنے کے بجائے دوسرے کلیدی لفظ تحریر کے مروّجہ مفہوم کے حوالے سے الفاظ کی دلالتیں مرتب کی جائیں تو یہ متن خود اپنی معنویت پر توجہ کا طالب ہے۔ شاعر ایک واقعی صورتِ حال کی نئی علت بیان

کر کے بہ طرزِ تجاہل یا بے نیازی سے سوال کرتا ہے کہ یہ نقش کس کی تحریر کی شوخی کا دادخواہ ہے اور مقصد قاری۔ سے اپنی فنکاری اور تخلیقی فطانت کے مظہر کی دل فریبی اور حسن پر توجہ کی خواہش ہے۔ متن میں عملاً ہر لفظ کئی سطحوں پر فعال ہے۔ یعنی شعر غالبؔ اپنے لباس کاغذی میں (جو ایک واقعی صورتِ حال ہے اور کنایہ فریادی کا) اپنی ناقدری پر مثل تصویر حیران (تصویر پھر ایک واقعی صورتِ حال اور نتیجہ حیرانی کا) قاری سے شوخیِ تحریر کا دادخواہ ہے۔ تحریر کی یہ شوخی تازگی، شگفتگی اور دل کشی کے حوالے سے ایک اسلوب اور خود تحریر کی صفت ہے اور معنوی تہ داری، ہمہ جہتی اور وفورِ معنی کے اعتبار سے فنکار کی تخلیقی فطانت کی مظہر بھی۔

اس طرح غالبؔ کا مطلع سرِ دیوان ان کے کلام کا مقدمہ اور مثال دونوں بن جاتا ہے کہ شاعر کے نزدیک اس کلام کو جس توجہ سے خلق کیا گیا ہے اس کی فنکاری دادطلب ہے۔ مزید یہ کہ مطلعے کا ہر اہم لفظ مفہوم کی کثیر جہات کے سبب ایک دوسرے سے اتنی سطحوں پر مربوط ہے کہ سبب اور نتیجہ والی نثری منطق اس تخلیقی وفور کی تحدید نہیں کر سکتی یہ گویا خود غالبؔ کے تخلیقی طریقۂ کار کی مثالی صورت بھی ہے۔ دیوان کے پہلے ہی مطلعے میں اپنے تخلیقی طریقۂ کار کی وضاحت اور مثال دونوں پیش کر کے غالبؔ نے گویا اپنے متن کی قرأت کا جہت نما متعین کر دیا ہے۔ یہی اس مطلع سرِ دیوان کا امتیاز بھی ہے۔

◆◆

سیّد وحیدالدین

غالبؔ کا حسنِ فکر اور حقیقت آگہی

'جاوید نامہ' میں اقبالؔ نے غالبؔ کا شمار ارواحِ جلیلہ میں کیا ہے۔ یہ وہ مضطرب ارواح ہیں جو ایک ماورائی محور کے اطراف گھومتی رہتی ہیں، یہ وہ ستارے ہیں جو گردش پیہم میں لگے ہوئے بہشت کو بھی خاطر میں نہیں لاتے۔

مولانا رومیؔ کی زبان سے ہمارے علم میں یہ بات لائی جاتی ہے:

غالبؔ و حلاج و خاتون عجم — شورہا افگند در جان حرم
این نواہا روح را بخشند ثبات — گرمیٔ او از درونِ کائنات

جس بصیرت سے اقبالؔ نے مذکورہ بالا روایت شکن شخصیتوں کی معنویت کو اجاگر کیا ہے وہ بہت فکر انگیز ہے اور خود اقبالؔ کے فکری رجحان کی غماز بھی۔ روایات سے انحراف اقبالؔ کو ان سے بے گانہ نہیں کرتا بلکہ اس سے ان کی معنویت اور کھل کر سامنے آتی ہے۔ لیکن جب ہم ان محرکات کی تہ میں جانے کی کوشش کریں جن کے تحت اقبالؔ نے ان مضطرب ہستیوں کو ایک مقام پر رکھا ہے تو اس کا جواب آسان نہیں۔ اقبالؔ کے ساتھ شاید ہم یہ کہنے میں پس و پیش نہ کریں کہ ان کے نالوں کی صدا روح کو استقامت بخشتی ہے اور کائنات ان کی تپش سے فروزاں ہوتی ہے۔

پھر بھی یہ ماننا پڑے گا کہ ان تینوں کا عالم جدا ہے اور ان کا تصورِ زیست جدا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اقبالؔ کے پیش نظر ان کی تاریخی شخصیت نہیں بلکہ ان کی علامتی حیثیت رہتی ہے۔ ان میں اضطراب تو مشترک ہے لیکن اس اضطراب کا محرک مختلف۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ ان کی علامتی حیثیت تاریخ سے رشتہ بالکل منقطع نہیں کرتی۔ وہ اس طرح علامتی نہیں جس طرح کہ نیتشے (Nietzche) کا زرتشت۔ تاریخی زرتشت ایک عظیم مذہب کا بانی اور منفرد مذہبی جہت کا

ترجمان ہے۔ جرمن مفکر کا زرتشت خود وہ ہے اور اسی کی ترجمانی کرتا ہے۔ اس کا تاریخ سے کوئی واسطہ نہیں۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ کس حد تک غالبؔ، طاہرہ اور حلاجؔ ایک ہی آنجہانی مقام سے وابستہ قرار دیے جاسکتے ہیں۔ اقبالؔ کی ملاقات ان سے مولانا رومؔ کی رہنمائی میں فلک مشتری پر ہوتی ہے۔ طاہر اور حلاج میں یہ مشابہت ضرور ہے کہ دونوں ارضی اقتدار کی نافہمی کا شکار ہو گئے گو کہ حلاجؔ کی بصیرت و آگہی کا عالم طاہرہ سے کہیں زیادہ وسیع تھا۔ طاہرہ کے متعلق کچھ کہنا مشکل ہے کیوں کہ اس کے حالات کا ماخذ کچھ معتبر نہیں جو کچھ ہم کہہ سکتے ہیں وہ ان کے کلام سے جس کا اظہار اس لافانی غزل سے ہوتا ہے جس کی نغمہ سرائی وہ خود کرتی ہے:

از پئے دیدن رخت ہمچو صبا فتادہ ام خانہ بخانہ در بدر کوچہ بکوچہ کو بکو
در دل خویش طاہرہ گشت دندید جز ترا صفحہ بہ صفحہ لا بہ لا پردہ بہ پردہ تو بہ تو

حلاجؔ کے متعلق تو ہم فرانسیسی محقق Massignon کی تحقیقات کی بنا پر بہت کچھ جانتے ہیں اور جو عالم گیر تاثر اس نے چھوڑا اس کی فارسی شاعری شاہد ہے۔ اس کی زندگی اور موت کی گونج عطارؔ اور رومیؔ سے لے کر صوفی وغیر صوفی شعراء کے کلام میں یکساں پائی جاتی ہے، خواہ اس کے متعلق ابن تیمیہ اور ان کے مسلک کے اکابر کی رائے کچھ کیوں نہ رہی ہو۔ خواہ خود صوفیاء میں اس کے بارے میں اختلاف کچھ ہی کیوں نہ رہا ہو اور اس کے قول اناالحق کی تعبیر کچھ ہی کیوں نہ کی جائے۔ اس کی شخصیت اور اس کے عالم فکر و نظر میں کوئی تضاد نہ تھا۔ حلاجؔ کا یہ قول مشہور ہے:
''اگر تو ان پر وہ انکشاف کرتا جو تو نے مجھ پر کیا ہے تو وہ نہیں کرتے جو وہ کر رہے ہیں۔ اگر تو مجھ سے وہ پوشیدہ رکھتا جو تو نے ان سے پوشیدہ رکھا ہے تو میں اس آزمائش کو برداشت نہ کرسکتا۔''
بلاشبہ طاہرہ اور منصورؔ کی ارضی جہت اور ان کی ماورائی جہت میں کوئی ابہام نظر نہیں آتا۔ لیکن کیا یہ بات غالبؔ کے متعلق بھی صحیح ہے؟ اس کا جواب اثبات میں دینا مشکل ہے۔ غالبؔ کی دو جہتیں ہیں: ایک تو ان کی انجہانی جہت جہاں ان کو غم روزگار ہر وقت ستاتا رہتا ہے۔ زمانے کی ناقدردانی کی ہر وقت شکایت ان کے لبوں پر رہی۔ اس اعلان کے باوجود کہ 'نہ ستائش کی تمنا ہے اور نہ صلہ کی پرواہ' ہے، ستائش و صلے کی خواہش نے کبھی ان کا ساتھ نہ چھوڑا۔

ان کی شاعری کی ایک سطح وہ ہے جس میں اپنی حرماں نصیبی کا اظہار ہے، خدا سے بھی ت ہے اور زمانے سے بھی۔ ساتھ ہی فخر و مباہات خاندان و نسب پر۔ افراسیاب سے رشتہ

جوڑتے ہیں اوراپنے سلجوقی النسل ہونے پر ناز کرتے ہیں:

سلجوقیم بہ گوہر و خاقانیم بہ فن
توقیع من بہ سنجر و خاقان برابرست

زندگی جب اس شکل سے گذری غالبؔ
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

کچھ تو دے اے فلک ناانصاف
آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالبؔ دشمن آسماں اپنا

خواہشات کا تعلق اس زندگی کی آسودگی سے ہوتا ہے۔ ایک خواہش پوری نہیں ہوتی دوسری جنم لیتی ہے۔ ہر خواہش پہ دم نکلتا ہے اور بھی بہت کچھ۔ خواہش پوری ہونے کے بعد بھی خواہش کی آگ جلتی رہتی ہے اور دکھ درد سے نجات نہیں ملتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالبؔ بھی خواہشات کے بوجھ سے کچھ کم کبیدہ خاطر نہ تھے۔ خواہش جب پوری نہیں ہوتی تو حسرت چھوڑ جاتی ہے۔ چناں چہ غالبؔ بھی بڑی حسرت سے کہتے ہیں:

خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

ساری دنیا کی شاعری میں عیش و محبت کی گونج سنائی دیتی ہے خواہ وہ مغرب کی شاعری ہو یا مشرق کی۔ عشق و محبت کا اظہار اسی وقت حقیقی ہوتا ہے جب وہ خود شاعر کے اپنے دکھ درد کا تجربہ ہو۔ مجازی عشق کے لیے بھی حقیقی (Authentic) ہونا ضروری ہے ورنہ وہ نقالی کے سوا کچھ حقیقت نہیں رکھتا۔

اب رہا یہ سوال کہ غالبؔ کا عشق کس قسم کا تھا۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں مرحوم نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ وہ محبت کے ذریعے سے اپنی تنہائی میں کمی پیدا کرنا چاہتے تھے اور وہ جنسی

آسودگی کے لیے غمِ عشق میں مبتلا ہوئے جو اُن کے ہاں ایک زبردست شعری محرک بن گیا۔ اس کے مقابل انھوں نے ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری مرحوم کی یہ 'عقیدت مندانہ' رائے رکھی ہے کہ ان کا عشق لذاتِ حرصیہ سے پاک ہے اور اس میں ''جذبات کی کامرانی اور خواہشات کی کام جوئی کا کوئی عنصر نہیں ہے'' (غالبؔ اور آہنگِ غالب، ص ۱۵۱، دوسرا اڈیشن)۔

لیکن شاعر بھی ایک بشر ہے کیا کہیے۔ یہ کہنا کہ اس کی حاجت ''آرزوئے بشریہ سے لاتعلق ہے'' کیا معنی رکھتا ہے۔ عشق و ہوس کا تعلق انسانی زندگی میں کچھ اس طرح پیوست ہے کہ اس کا اپنا امتیاز ہر وقت ممکن نہیں لیکن اس کو نظر انداز بھی نہیں کیا جاسکتا گو غالبؔ پر یہ الزام لگایا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اپنے تعلق کو عشق اور رقیب کے تعلق کو ہوس کا نام دیا ہے:

حسن اور اس پہ حسنِ ظن، رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے غیر کو آزمائے کیوں!

ہر بوالہوس نے، حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی

جبلی جنسی تقاضوں کی تسلی اپنے حدود میں جواز رکھتی ہے اور افزائش نسل کو ممکن بناتی ہے لیکن جب وہ حدود سے تجاوز کر جائے اور خود مقصد بن جائے تو اس کو ہوس کے نام سے یاد کیا جاتا ہے، جو خاندان کی اور معاشرے کی بربادی کا باعث بن سکتی ہے۔ لیکن یہ ہوسکتا ہے کہ ایک رند شاہد باز بھی اپنی راہ میں ایسے تجربے سے گزرے کہ ہوس کا مطلوب خود محبوب بن جائے اور عشق کی آگ بھڑک اُٹھے کیوں کہ عشق کسی کے بس کی بات نہیں۔

عشق پہ زور نہیں، ہے یہ وہ آتش غالبؔ
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے

ہوسکتا ہے کہ ہوس کے کوچے میں غالبؔ کے اندر عشق کی روشنی فروزاں ہوئی ہو اور اس کے ساتھ ہی رشک کی آگ بھڑکی ہو۔ یہ کوئی غیر معمولی بات نہیں کہ کوئی تجربہ ہوس سے شروع ہو کر عشق میں تبدیل ہوجائے۔ غالبؔ کے اظہارِ عشق میں سچی محبت کی پرچھائیاں ضرور ملتی ہیں۔ عشق کی سب سے بڑی پہچان جو اسے ہوس سے ممتاز کرتی ہے وہ یہ کہ اس تعلق کو موت منقطع نہ کرسکے۔ وہ نوحہ جو ایک نامعلوم محبوبہ کی ارضی جدائی پر لکھا ہے اس کی بھرپور غمازی کرتا ہے۔ جنسی خواہش کا

تعلق تو حاضر سے ہے، ممکنات سے ہے، لیکن عشق ایک سرمدی لگن ہے جس کو موت مٹا نہیں سکتی۔ وقت کے گزرنے کے ساتھ وہ ایک مستقل کرب کی شکل میں باقی رہ سکتا ہے۔ ان کی محبوبہ کے نوحے میں ایک ایسا جذباتی ہیجان پایا جاتا ہے جو ان کی شاعری میں کہیں اور اس شدت اور لطافت کے ساتھ نہیں ملتا اور جہاں استفہامیہ انداز اختیار کیا ہے وہاں شاعر کی شدتِ غم کا اظہار مقصود ہے:

تیرے دل میں گر نہ تھا آشوبِ غم کا حوصلہ
تو نے پھر کیوں کی تھی میری غم گساری ہائے ہائے
کیوں میری غم خوارگی کا تجھ کو آیا تھا خیال
دشمنی اپنی تھی میری دوست داری ہائے ہائے

غمِ عشق ہی سے زندگی کے معنی کھلتے ہیں اور آدمی آب و گل کی دنیا میں رہتے ہوئے بھی آب و گل کی دنیا سے اونچا ہو جاتا ہے:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی، درد لا دوا پایا

اور غم کی قیمت کا یقین اس کی نسبت سے ہوتا ہے جیسا کہ ان کا فارسی کا ایک لطیف شعر ہے:

اے کہ بدیدہ نم زتست و یکہ بسینہ غم زتست
نازش غم کہ ہم زتست خاطر شادی دہد

اب جب کہ غالبؔ ہوس کے بھونچال سے نکل کر عشق کے طوفان میں گھر جاتے ہیں یہاں نہ تو 'پیش دستی' کام آتی ہے اور نہ 'عذر مستی' کا سہارا لینے کی ضرورت پڑتی ہے۔ اب وہ اپنی زمین پیوستگی پر غلبہ پا کر یہ کہنے کے قابل ہوتے ہیں:

دونوں جہان دے کے وہ سمجھا کہ خوش رہا
یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

یہی وہ مقام ہے جہاں شاعر اس اپنی اینجہانی بشریت پر غلبہ پا کر وہ آنجہانی مقام حاصل کرتا ہے جہاں اس کو طاہرہ اور حلاج کی ہم نشینی نصیب ہوتی ہے۔

اب ہم اقبالؔ کے تصوراتی حدود سے کچھ ہٹ کر غالبؔ کی حقیقت آگہی اور خود آگہی پر ایک طائرانہ نظر ڈالیں گے۔ ہر آرٹ میں بشمول شاعری شاعر کی انفرادیت کا دو طرح سے اظہار ہوتا ہے۔ ایک طرف تو اس کی زندگی کے سارے نشیب و فراز ہیں جن سے وہ گزرتا ہے اور وہ

ساری ناکامیاں اور حسرتیں جو اس کے مقدر میں رہتی ہیں۔ ساتھ ساتھ وہ کوتاہیاں بھی ہیں جن کو وہ عبور نہ کر سکا۔ وہ جن مرحلوں اور تجربات سے گزرا ہو اُن کے شاعرانہ اظہار کے بعد وہ صرف حادثات نہیں رہتے بلکہ وقتی اعتبار کو کھو کر اپنی زمانی اور مقامی جہت کو عبور کر جاتے ہیں۔ مدحیہ عقائد اور ہجو میں وقتی جہت عبور نہیں ہونے پاتی اس لیے وہ کوئی دیرپا اثر نہیں چھوڑتے اور ان پر فن کا اطلاق بھی مشکل ہی سے ہو سکتا ہے ان میں نہ جمالیاتی اقدار کی ترجمانی ہوتی ہے نہ انسانی زیست کے کسی پہلو کا جمالیاتی اظہار۔ شاعر کے تجربات شخصی ہوتے ہیں لیکن اس کا اظہار جب ایک فنکار کرتا ہے تو ان پر ابدیت کی مہر لگ جاتی ہے اس کا ماتم اس کا اپنا ماتم نہیں رہتا بلکہ ہر ایک کا ماتم بن جاتا ہے۔ اگر وہ محبت کرتا ہے تو اس کا کرب اور اس کی آرزو آفاقی حیثیت اختیار کر لیتی ہے گو اس کا اظہار اس کا اپنا مخصوص ہوتا ہے۔ ایک طرف تو یہ ضروری ہے کہ اس کی محبت بس اس کی محبت رہے لیکن اس کی گونج ہر ایک سن سکے، اس کا اضطراب ہمیں بھی بے چین کرے اور اس بے چینی سے ہم لطف اندوز بھی ہو سکیں۔

پہلے تو اس کا تاثر ہے جس کو تخیل صورت بخشتا ہے پھر اس کے مقابل تخیل ہی کے واسطے ایک ایجابی تاثر پیدا کرتا ہے۔ ہر صورت میں تخیل کو تاثر پر تقدم حاصل ہے۔ اس کی حاجت کو ہم وقتی طور پر اپنے میں سمو لیتے ہیں اور شاعر کی چاہت جس کا اظہار اس نے ایسے الفاظ میں کیا ہے وقتی ہوتے ہوئے بھی اس کی زندگی کا اٹوٹ حصہ بن جاتی ہے۔ غالبؔ نے اپنے جواں مرگ عزیز کا بھی ماتم کیا ہے اور اپنی محبوبہ کے مرنے پر بھی آنسو بہائے ہیں۔ دونوں نوحوں میں شدتِ غم کا بڑے لطیف اور مناسب انداز میں اظہار کیا ہے۔ ایک کے مرنے سے گھر کا نقشہ ہی بدل گیا۔ دوسرے کے مرنے سے عمر بھر کا پیمانِ وفا شرمندۂ معنی نہ ہو سکا۔ ان جانکاہ حادثات کے محرکات تو وقتی تھے لیکن شاعری میں ان کے اظہار نے ان کو وقت کے چنگل سے چھڑا لیا۔ شاعر کا ماتم وقتی ہے لیکن ان کا شعری اظہار زمانے کی دست برد سے محفوظ ہے، اب ہم کو یہ فکر نہیں کہ وہ عزیز کون تھا یا وہ محبوبہ کون تھی جس کے غم میں شاعر نے آنسو بہائے ہیں، اب ہم ان نوحوں کے جواب میں ایسے تجربے سے گزرتے ہیں جس میں تخیل اور تاثر دونوں کی آمیزش ہے اور جو اپنا نہ ہوتے ہوئے بھی اپنا ہے۔

غالبؔ کی شاعری اس حیثیت سے بہت ممتاز ہے کہ یہاں ایسے عناصر بھی ملتے ہیں جو آج کل کے فلسفۂ زیست (Philosophy of Existence) کے ساتھ مخصوص ہیں۔

فلسفۂ زیست کی کئی صورتیں ہیں اس وقت ہمارے پیشِ نظر اس کے سب سے زیادہ

وقیع اور موثر جرمن ترجمان ہائی ڈگر (Heideggar) کا اسلوبِ نظر وفکر ہے، وہاں وحشت اور موت کو کافی اہمیت حاصل ہے۔ اس نقطۂ نظر سے وحشت ایک نفسیاتی کیفیت کی شکل میں ہمارے سامنے نہیں آتی بلکہ زیست ہی کا تعین واعتبار ہے۔ دنیا کا علم بھی وحشت ہی کے راستے ملتا ہے۔ ہمارے ارضی شعور سے وحشت وابستہ ہے۔ وحشت کا کوئی محرک نہیں ہوتا، ہم جیتے ہیں وحشت کے ساتھ، غالبؔ کے پاس بھی وحشت کا ایک خاص مقام ہے۔ یہ کیفیت جو ہر آدمی کے وجود کے ساتھ لگی ہے اور جس کا پورا شعور ایک حساس آدمی ہی کرسکتا ہے۔ وہ جب شدت اختیار کرے تو ذہنی انتشار کا بھی باعث ہوسکتی ہے۔ شاید غالبؔ بھی اس دور سے گزرے ہوں:

باغ پاکر خفقانی، یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے

یہ وحشت جو انسانی زیست کا ایک اعتبار ہے اس وحشت سے مختلف ہے جو ایک نفسیاتی کیفیت ہے اور عشق ومحبت کا شاخسانہ:

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تیری شہرت ہی سہی

موت کا بھی اس احاطۂ فکر میں مخصوص مقام ہے۔ موت اور محبت دو ایسے تجربات ہیں جن کی قائم مقامی نہیں ہوسکی۔ موت میری اپنی ہے میری طرف سے کوئی مر نہیں سکتا۔ محبت بھی میری اپنی ہے یہ بھی کسی دوسرے کے سپرد نہیں کی جاسکتی۔ پیدائش کے ساتھ ہی موت کا کھٹکا لگ جاتا ہے۔ یہ کھٹکا کبھی خوف کی شکل میں ہم کو مضطرب کرتا ہے، کبھی آرزو کی شکل میں، غالبؔ کے پاس موت کا شعور ان اعتبارات کے ساتھ رونما ہوتا ہے:

تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر ہی مرا رنگ زرد تھا

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے

غالبؔ اپنے عشق کی منزلیں روایتی دنیا میں ہی رہ کر طے کرتے ہیں اور روایتی تصورات کی پرچھائیاں قدم بہ قدم ملتی ہیں۔ اس روایت سے کوئی شاعر چشم پوشی نہیں کرسکتا ورنہ اس کی شاعری

ناقابلِ فہم ہو جائے گی لیکن شاعر کا کمال یہ ہے کہ روایتی اعلام سے فائدہ اٹھاتے ہوئے بھی وہ روایتی پابندیوں سے خود کو آزاد کر سکے۔ غالبؔ کے پاس رقیب بھی ہے، شک بھی۔ اسے رسوائی اور ملامت کا سامنا ہے، ناامیدی و حرماں نصیبی ہے لیکن اس کے ساتھ روایتی تصورات روایتی ہوتے ہوئے بھی روایتی نہیں۔

غالبؔ کا رقیب اس کا ہے کسی دوسرے کا نہیں ہو سکتا۔ شک بھی اس کا اپنا ہے۔ جس بدگمانی کا وہ شکار ہوتا ہے وہ اپنی ایک انفرادیت رکھتی ہے دنیا سے بیزار بھی اور دنیا سے لگاؤ بھی۔ دنیا اس کے لیے ایک وحشت کدہ ہے جس سے وہ فرار چاہتا ہے لیکن موت کی آرزو دنیا سے وابستگی کی علامت ہے موت وہ اس لیے چاہتا ہے کہ یہاں اس کو وہ مقام نہیں ملا جس کا وہ مستحق تھا۔ لیکن غالبؔ کی آرزو ذو جہتی ہے۔ موت کی وہ آرزو کرتا ہے آلامِ حیات سے تنگ آکر اور ساتھ ہی بے کسی کی انتہا یہ ہے کہ موت ہی کا ایک سہارا رہ گیا تھا جو غمِ دنیا سے نجات دلا سکے۔ لیکن وہ امید ہی جس کا انحصار موت پر تھا جواب دے دے تو خیالِ مرگ سے بھی تسکین ممکن نہیں:

خیالِ مرگ کب تسکین دلِ آزردہ کو بخشے
مرے دامِ تمنا میں ہے ایک صیدِ زبوں وہ بھی

جب کوئی آرزو پوری نہیں ہوتی تو ناچار آدمی موت کی آرزو کرتا ہے اور یہ بھی اور دوسری آرزوؤں کی طرح شرمندۂ معنی نہیں ہوتی لیکن شاعر جب دکھ اور سکھ کی کشمکش سے بلند ہوتا ہے تو اس کے سامنے ایک نیا افق پیدا ہوتا ہے۔ اب وہ دنیا سے تنگ اپنی مرادوں کی ناتمامی کی وجہ سے نہیں بلکہ دنیا سے تنگ اس کی تنگی کی وجہ سے ہے۔ اس کی پرواز کے لیے وسعت چاہیے اور وہ زندگی کے حدود کو عبور کرنے سے ہی حاصل ہو سکتی ہے:

بیضہ آسا تنگ بال و پر یہ ہے کنجِ قفس
از سرِ نو زندگی ہو، گر رہا ہو جایئے

میرؔ صاحب نے بھی زندگی کی عبوری جست کو بڑے لطیف انداز میں بیان کیا ہے:

مرگ ایک زندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

شاعری میں زندگی کی ہر جہت کا اظہار ہوتا ہے محبت کے راستے کی ناکامیاں، دشواریاں، زمانے کی ناسازگاری اور حالات کی نامساعدت اور اس سے بھی زیادہ باہمی رنجش و غلط فہمی ایسے عناصر ہیں جن سے غمِ عشق عبارت ہے۔ اگر عشق شاعر کا خود اپنا تجربہ نہیں تو پھر وہ روایتی اور رسمی

تصورات سے کھیلتا ہے اور اس کی شاعری فن کی بلندی کو نہیں چھو سکتی۔ پھر عشق کی بھی کئی سطحیں ہیں۔ ایک عشق تو وہ ہے جہاں جنسی تشفی کے سوا کچھ درکار نہیں دوسری سطح رومانی ہے جہاں جنسی آسودگی سے زیادہ شوخی و ادا، رفتار و گفتار چھٹکی ہوئی چاندنی کا ماحول دریا کا کنارہ اور باہمی چھیڑ چھاڑ زیادہ اہمیت رکھتے ہیں:

دیکھو تو دل فریبیٔ انداز نقش پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے
روانیِ روش و مستیٔ ادا کہیے

اور جب یہی محبت مجاز سے حقیقت کا رُخ کرتی ہے تو اس میں بسا اوقات ایسا ابہام پیدا ہوتا ہے جہاں حقیقت و مجاز دونوں کا گمان ہو سکے۔ اس قسم کی سطح بدرجۂ اتم ہم کو حافظؔ کے کلام میں ملتی ہے لیکن غالبؔ کا کلام بھی اس سے خالی نہیں:

پرَتو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

نظارہ کیا حریف ہو اس برقِ حسن کا
جوش بہار جلوے کو جس کے نقاب ہے

جب وہ جمال دل فروز صورت مہر نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں

غالبؔ کے کلام میں عشق کی ہر جہت، عشق مجازی کے مختلف منازل اور مراحل ملتے ہیں اور ساتھ ہی عشق حقیقی کی چاشنی بھی۔ غالبؔ کی عشقیہ شاعری کا اگر میرؔ کی شاعری سے مقابلہ کیا جائے تو دو عظیم شخصیتوں کا امتیاز کھل کر سامنے آتا ہے۔ میرؔ ایک نہایت رقیق القلب انسان تھے، ان کی شاعری میں جو رقت و سوز ہے وہ غالبؔ کے ہاں نہیں ملتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کو خود اپنی حالت پر رحم آ رہا ہو اور وہ آہ و بُکا میں لگا ہو:

ایک ہوک سی دل میں اُٹھتی ہے ایک درد جگر میں ہوتا ہے
ہم راتوں کو اُٹھ اُٹھ کر روتے ہیں جب سارا عالم سوتا ہے

دل کی بات کہی نہیں جاتی چپکے رہنا ٹھانا ہے
حال ہے اگر اتنا ہی جی سے جانا جانا ہے

غالبؔ ایک خوددار انسان تھے اور عشق میں بھی وہ اپنی خودداری کو نباہنا چاہتے ہیں:

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر ہو کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

واں وہ غرور و عز و نازیاں یہ حجاب پاس وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں

لیکن بہت جلد یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ وہ مقام ہے جہاں آدمی اپنے کو کھو کر ہی کچھ پا سکتا ہے۔ پندار کا صنم کدہ ویران کیے بغیر قبلۂ مقصود حاصل نہیں ہو سکتا خواہ وہ مطلوب مجازی ہو یا حقیقی۔ اس لیے اب جب ان کو محبت کے تجربے سے دوبارہ گزرنے کی خواہش ہوتی ہے تو ان تمام لوازمات کو جو اس منزل میں پیش آتے ہیں، قبول کرنے کے لیے آمادہ نظر آتے ہیں:

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

روایتی دائرۂ فکر میں حسن و عشق لازم و ملزوم ہیں چناں چہ خواجہ حافظ فرماتے ہیں:

من ازاں حسن روز افزوں کہ یوسف داشت دانستم
کہ عشق از پردۂ عصمت بیرون کشد زلیخا را

لیکن انسانی زندگی میں یہ تعلق ضروری نہیں، آدمی کسی کے حسن کو سراہ سکتا ہے، جمالیاتی مسرت حاصل کر سکتا ہے لیکن ہو سکتا ہے کوئی جو حسن و جمال کے معیار پر پورا نہ اترتا ہو دل کو موہ لے اور زندگی میں سما جائے چناں چہ خود حافظ نے اس کی طرف بہت بلیغ اشارہ کیا ہے:

لطیفہ ایست نہانی کہ عشق ازو خیزد
نام آں نہ لب لعل نہ خط زنگاریست

آدمی کیوں ایک دوسرے کو دیوانہ وار چاہے ایک ایسی حقیقت ہے جو نفسیاتی تجزیے کی متحمل نہیں

ہو سکتی۔ ہوس میں تو 'یہ نہ سہی اور سہی' کا اصول کارفرما ہوتا ہے لیکن محبت میں محبوب کا کوئی بدل نہیں ہو سکتا وہ جو بھی ہے جیسا بھی ہے ظاہری کمزوریوں اور کوتاہیوں کے ساتھ وہی تمنا کا مقصد بن جاتا ہے۔ بقول میرؔ:

چاہیں تو تم کو چاہیں دیکھیں تو تم کو دیکھیں
خواہش دلوں کی تم ہو آنکھوں کی آرزو تم ہو

اور غالبؔ بھی میرؔ کے ہم زبان نظر آتے ہیں چوں کہ ان کے معشوق کی انفرادیت اس کے تشخص سے بنتی ہے:

قہر ہو یا بلا ہو جو کچھ ہو
کاش کہ تم میرے لیے ہوتے

شاعری میں جن واسطوں سے عشق و محبت کا اظہار ہوتا ہے ان میں یادوں کی بڑی اہمیت ہے۔ اگر یہ تجربہ تازہ ہو اور شاعر اس میں سے ہنوز گزر رہا ہے تو اس میں حسرتیں اور آرزوئیں ایک ساتھ الجھتی ہیں۔ حسرت کا تعلق ماضی سے ہے اور تمنا کا تعلق مستقبل سے۔ حسرت تو یہ ہے کہ عمر نے وفا نہ کی اور اس طرح امکانات کا تحقق نہ ہو سکا ایک کاہش دائمی اضطراب کا باعث بن جاتی ہے:

آہی جاتا وہ راہ پر غالبؔ
کوئی دن اور بھی جیے ہوتے

یا پھر اس امکان کو بعید از حقیقت قرار دیا جاتا ہے اور طوالت عمر کو لاحاصل:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا

یا پھر محبت کے راستے میں کچھ کامیابیاں نصیب ہوئی ہیں تو ان کی یادیں دل و دماغ کو پریشان کرتی ہیں:

وہ فراق و وصال کہاں
وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں

اور یہی یادیں زندگی کے ایک دور کے خاتمے کی نشان دہی کیا کرتی ہیں:

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اُٹھیے کہ بس اب لذتِ خوابِ سحر ہوگئی

فلسفۂ زیست کے بعض ترجمان کہتے ہیں کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انسان اس دنیا میں پھینک دیا گیا ہے یعنی آنکھ کھلتے ہی وہ آلام ومصائب کا شکار ہو جاتا ہے اور بے بسی کا احساس پہلے ہی قدم پر اس پر اپنا تسلط جمالیتا ہے:

پنہاں تھا دام سخت قریب آشیاں کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

اور جب ہمارا دُکھ غمِ عشق کا رنگ لیتا ہے تو مجبوری کا احساس انتہا کو پہنچ جاتا ہے کیوں کہ یہ غم لگائے نہ لگے ہے اور بجھائے نہ بجھے ہے۔ زماں کا شعور ہی بدل جاتا ہے یا فراق کی گھڑی جتنی لمبی معلوم ہوتی ہے ملاپ کی ساعت اتنی ہی مختصر:

کب سے ہوں کیا بتاؤں جہانِ خراب میں
شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں

فرداودی کا تفرقہ یک بار مٹ گیا
کل تم گئے کہ ہم پہ قیامت گزر گئی

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

یوں تو زندگی کے ہر قدم پر صبر کیے بغیر چارہ نہیں لیکن محبت کے میدان میں صبر کی طاقت بہت جلد جواب دے دیتی ہے اور آدمی عجیب الجھنوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ خیال کہ صبر ناگزیر ہے کوئی تسکین نہیں دیتا۔ تمنا انسانی زندگی کا امتیازی نشان ہے۔ کسی جانور کے متعلق یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اس کو کوئی تمنا مضطرب کر رہی ہے کیوں کہ تمنا کا تعلق مستقبل سے ہے اور مستقبل کا شعور جانور میں نہیں۔ وہ مستقبل کے لیے اگر کچھ کرتا ہے تو غیر شعوری طور پر۔ عشق کے میدان میں ایک طرف تمنا آدمی کو چین سے بیٹھنے بھی دے تو دوسری طرف صبر کے بغیر چارہ نہیں:

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب!
دل کا کیا رنگ کروں خون جگر ہونے تک

اور پھر عاشق کیا اور اس کا صبر کیا:

کیا کس نے جگر داری کا دعویٰ
شکیب خاطر عاشق بھلا کیا

یا بقول حافظؔ:

قرار و خواب ز حافظ طمع مدار اے دوست
قرار چیست صبوری کدام و خواب کجا

شاعر بہت حساس ہوتا ہے اور اس کی زندگی کے کلیدی تجربات اس کی عکاسی کرتے ہیں اس لیے کوئی تعجب نہیں اگر غالبؔ کے غمِ عشق میں رشک کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ رشک کے ساتھ شک و شبہ کا پیدا ہونا بھی ناگزیر ہے۔ غالبؔ کے ہاں رشک کا احساس اور عقل و عشق کی کشمکش کا بڑا دلفریب اظہار ہوتا ہے:

رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف
عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا

یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے
وگر نہ خوف بدآموزیِ عدو کیا ہے

نہیں ہمدمی آسان نہ ہو یہ رشک کیا کم ہے
نہ دی ہوتی خدایا آرزوئے دوست دشمن کو

اور اس کے ساتھ ہی شک و شبہے سے الجھن و اضطراب۔ کبھی وہ بہت معصومانہ انداز میں اپنی تمنا کو معشوق کی تمنا قرار دے کر رحم کے طالب ہوتے ہیں۔ بہرحال شکوک و وساوس ہر قدم پر پریشان کرتے ہیں ؏: رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

مے وہ کیوں بہت پیتے بزمِ غیر میں یارب
آج ہی ہوا ان کو منظور امتحان اپنا

در پردہ انھیں غیر سے ہے ربطِ نہانی
ظاہر کا یہ پردہ ہے کہ پردہ نہیں کرتے

لیکن رشک کی ایک سطح کچھ امرِ واقعہ کے خلاف معلوم ہوتی ہے جب شاعر خود اپنے سے رشک کرنے لگتا ہے۔ اس قسم کی شاعرانہ ادائیں ایک مغرب کے قاری کو بہت اچنبھے میں ڈال سکتی

ہیں لیکن یہاں تجربہ اپنے سے ماورا ایک دوسری سمت کی طرف اشارہ کرتا ہے:

دیکھنا قسمت کہ اب اپنے پہ رشک آ جائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

یہاں محبوب کی ملاقات سے وہ خود حیرت زدہ ہو جاتا ہے۔ قسمت جو اب تک اس سے آنکھ مچولی کھیلتی رہی وہ یکا یک سازگار ہو جاتی ہے اور عاشق خود اپنے سے بیگانہ اور اپنے کو غیر سمجھنے لگتا ہے۔ یہی حال اس کیفیت کا ہے جو غالب نے اس شعر میں بیان کی ہے جہاں الفاظ و معنی کے بعد سے ایک تلخ حقیقت کا اظہار مقصود ہے:

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

کوئی آدمی رنج سے خوگر ایسا نہیں ہوتا کہ مشکل مشکل نہ معلوم ہو، شاعر صرف رنج کی شدت اور مصائب کی کثرت کا اظہار چاہتا ہے اب رنج زندگی میں کچھ اس طرح پیوست ہو گیا کہ زندگی کا حصہ بن گیا ہے اور وہ اس سے الگ تصور میں نہیں آ سکتا کیوں کہ 'قید حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں'۔ ان کا رشتہ نا قابلِ تقسیم ہے۔

محبت کی دنیا میں انتظار کا بھی ایک خاص مقام ہے۔ انتظار امید کے ساتھ وابستہ ہے۔ عاشق یہ جانتے ہوئے کہ انتظار لا حاصل ہے انتظار میں لگا رہتا ہے وعدے کا اعتبار نہیں پھر بھی اس کی پچ ضروری ہے اور عاشق امید و ناامیدی کے پیچ و تاب سے بے نیاز ہو کر گھڑیاں گنتا ہے:

پچ آ پڑی ہے وعدۂ دلدار کی مجھے
وہ آئے یا نہ آئے پہ یہاں انتظار ہے

انتظار مذہبی شعور کا بھی ایک اہم جزو ہے۔ بعض مذہبی جماعتیں اسی انتظار کی وجہ سے ظہور میں آئیں۔ خواہ انتظار کسی مردے از غیب کا ہو یا وہ غیبی مدد کی بشارت کی شکل میں نمودار ہو:

ہاں مشو نومید تو واقف نئی از سرِ غیب
باشد اندر بردہ بازی ہائے پنہاں غم مخور

غالب کے تصور میں انتظار مجاز و حقیقت دونوں سمتوں سے متعلق معلوم ہوتا ہے:

پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا
افسون انتظار تمنا کہیں جسے

کس کا سراغِ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرشِ شش جہتِ انتظار ہے

انسان کی صورتِ حال بدلتی رہتی ہے اور ہر صورت کا تقاضا جدا ہوتا ہے۔ اس بدلتی ہوئی صورتِ حال کو ہم وقت سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں کیوں کہ ہر صورت کا تعین وقتی ہوتا ہے اور ہم سے مختلف جواب (Response) کا طالب ہوتا ہے۔ اس لیے کہ شاعر ہر حالت کے مقابل خود کو ہم آہنگ کرنا چاہتا ہے۔ ہر پھول کا رنگ جدا ہوتا ہے لیکن ہر رنگ میں بہار کی شہادت ملتی ہے۔ اس طرح ہر حالت و وقت سے ہم کو بھی جڑ جانا چاہیے:

ہے رنگ لالہ و گل و نسرین جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے
سر، پائے خم پہ چاہیے ہنگامِ بے خودی
رُو سوئے قبلہ وقتِ مناجات چاہیے

اس طرح ہمارے ہر عمل کو چاہیے کہ قدرت کے اشارے کا پابند ہو:

چاک مت کر جیب بے ایام گل
کچھ ادھر کا بھی اشارہ چاہیے

اس کے مقابل یہ خیال ہے کہ وجود کا ہر تعین واعتبار اپنی معنویت رکھتا ہے اور جس حیثیت سے بھی وہ زمان و مکان کے قیود میں ہمارے سامنے آتا ہے لائقِ احترام ہے۔ اگر بہار کو فرصت نہیں تو کیا ہوا بہار کی قدر و قیمت اس کی اپنی ہے۔ اس کے جلد گزر جانے سے اس کی قیمت متاثر نہیں ہوسکتی اسی طرح زندگی کے ساتھ موت وابستہ ہے جس طرح بہار کے ساتھ خزاں۔ زندگی کی قیمت کا تعین بھی اس امر میں نہیں ہے کہ وہ جلد گزرتی ہے یا بہ دیر۔ اگر زندگی کا رشتہ یا پیوند غم سے جڑا ہوا ہے تو کیا ہوا، زندگی جب تک ہے قابلِ قدر ہے:

نغمہ ہائے غم کو اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

لیکن ساتھ ساتھ دنیا کی فنا پذیری کا غالب کو احساس کچھ کم نہ تھا اور جس شے کو ہم پائدار اور مستقل سمجھتے ہیں وہ بھی ایک چراغ ہے جو ہوا کے راستے میں رکھ دیا گیا ہو:

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہر گردون ہے، چراغِ رہ گزرِ باد یاں

اور اس دنیا میں انسان کا قیام بھی اس عالم گیر قانون سے مستثنٰی نہیں:

یک نظر بیش نہیں فرصت ہستی غافل
گرمیٔ بزم، ہے اک رقص شرر ہونے تک

غالبؔ کے پاس بھی گناہ کی خواہش کچھ کم قوی نہ تھی۔ جب کوئی فعل اخلاقی ضوابط و قوانین سے گریز اور امرِ الٰہی سے انحراف کی شکل اختیار کرتا ہے تو وہ گناہ کہلاتا ہے۔ زندگی کے کچھ ایسے حدود ہیں جہاں نہ خیر کا تحقق پوری طرح ممکن ہے نہ شر کا۔ گناہ کی خواہش بسا اوقات پوری ہونے نہیں پاتی اور حسرت چھوڑ جاتی ہے۔ غالبؔ کو اپنے عاصی ہونے کا بھی شدید احساس تھا اور ساتھ ہی گناہ کی عدمِ تکمیل کا غم۔ وہ خدا ہی کو مخاطب کر کے کہتے ہیں:

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گناہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

گناہ کا احساس ہی خود اس بات کی علامت ہے کہ مذہبی حس زندہ ہے اور جب اس حس کا اسلامی شعور سے تعین ہو تو آدمی رحمتِ الٰہی کا سہارا ڈھونڈتا ہے۔ غالبؔ کی شعری دنیا میں رندانہ مستی بھی ہے، ناکردہ گناہوں کی حسرت بھی اور پھر خدا کی بے پایاں رحمت پر تکیہ بھی۔ ایک طرف تو راہِ خدا میں گامزن ہیں، دوسری طرف یہ حال ہے:

رات پی زمزم پہ مے اور صبح دم
دھوئے دھبے جامۂ احرام کے

زمزم ہی پہ چھوڑو مجھے کیا طوفِ حرم سے
آلودہ بہ مے، جامۂ احرام، بہت ہے

پھر جب زندگی ڈھل چکی تو یہ خلش باقی رہی کہ گناہ کا ارتکاب بھی جی بھر کے نہ ہو سکا:

رحمت اگر قبول کرے کیا بعید ہے
شرمندگی سے عذر نہ کرنا گناہ کا

کس پردہ میں ہے آئینہ پرداز، اے خدا
رحمت، کہ عذر خواہ لبِ بے سوال ہے

غالبؔ کی شاعری کی ایک وہ جہت ہے جس میں ان کی زندگی کی جھلک ساتھ اپنی کوتاہیوں کے نظر آتی ہے۔اس کا خود انھیں بھی احساس تھا:

بے اعتدالیوں سے سبک سب میں ہم ہوئے
جتنے زیادہ ہوگئے اتنے ہی کم ہوئے

اور اپنے فارسی دیوان کے دیباچے میں انھوں نے بڑے کھلے دل سے اعتراف کیا ہے کہ جو دیوان ان کے لیے سرمایۂ ناز ہے اس کا ایک حصہ شاہد بازی یعنی ہوا پرستی کے اظہار میں اور ایک حصہ تو انگرستائی اور دنیا طلبوں کی مدح میں سیاہ ہوا ہے (یادگارِ غالب، ص۳۹۹ و کلیات غالب، ص۲۷)۔مگر جس حد تک کہ انھوں نے اپنی کوتاہیوں اور لغزشوں پر غلبہ پالیا خواہ وہ حقیقت کی جہت میں کتنا ہی ادھورا کیوں نہ رہا ہو شاعرانہ تخیل کی جہت میں شاعر نے خود پر غلبہ پا ہی لیا ہے۔اب جو انسان نظر میں آتا ہے اس کا نہ ہر خواہش پر دم نکلتا ہے اور نہ 'داغِ حسرت دل کا شمار' یاد آ کر تکرار پیدا کرتا ہے۔شاعر اب اس بلند قامت انسان کی ترجمانی کرتے ہوئے کہتا ہے:

نسیہ و نقدِ دو عالم کی حقیقت معلوم
لے لیا مجھ سے مری ہمت عالی نے مجھے

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے کہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

غالبؔ کی شاعری میں صوفیانہ تصورات اور واردات کا اظہار بھی بڑے چونکا دینے والے انداز میں ہوا ہے۔صوفیانہ شاعری کے لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ شاعر خود صاحبِ حال رہا ہو بس اتنا کافی ہے کہ شاعر تخیل کے ذریعے صوفیانہ احوال میں خود کو سمو کر ان کو الفاظ کا جامہ پہنا سکے اور الفاظ ایسے جاندار ہوں کہ قال پر حال کا گمان ہو۔

غالبؔ نے سلوک کے راستے میں انسان کی بے بسی کو کچھ اس طرح ظاہر کیا ہے:

تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے
تیرا پتہ نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

جس منزل پر وہ پہنچتا ہے اور خیال کرتا ہے کہ وہی مقصود ہے وہ بھی تمنا کی نہیں بلکہ خود تراشیدہ پناہ

گاہیں ہیں:

دیر و حرم آئینۂ تکرار تمنا
واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

انسان میں جب تک انانیت باقی ہے وہ توحید کے راستے پر گامزن نہیں ہو سکتا۔ اس کی انا خود ایک بُت ہے جس کی شکست کے بغیر حقیقت تک رسائی محال ہے۔ یہاں جس انا کی بات ہے وہ تجربی انا یعنی Empirical Self ہے جس سے ساری ارضی خواہشات اور نفسی میلانات وابستہ ہیں جب تک کہ میری تجربی ذات لا کی زد میں نہ آجائے وہ الاّ کے مقام تک رسائی حاصل نہیں کر سکتی:

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو راہ میں ہے سنگ گراں اور

غیر کا تصوّر بھی ہم کو خود سے غیر یا بیگانہ کر دے گا:

اتنا ہی مجھ کو حقیقت سے بعد ہے
جتنا کہ وہم غیر سے ہوں پیچ و تاب میں

نو افلاطونی تصورات نے بھی اسلامی تصوف کو بہت کچھ متاثر کیا ہے۔ تصوف کی اصل بنیاد تو خود قرآن حکیم ہے کیوں کہ خدا اول بھی ہے اور آخر بھی، ظاہر بھی ہے اور باطن بھی، لیکن ان تصورات کا طریقۂ اظہار نو فلاطونی ہے۔ غالب نے اس کا نہایت لطیف انداز میں اظہار کیا ہے:

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا وہ پریشاں نکلا

یعنی قرآنی پس منظر میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ عالم امر سے عالم خلق کی طرف روح کا انتقال پریشان حالی کے مترادف ہے۔ عالم رنگ و بو کا انتشار اسی وقت دور ہو سکتا ہے جب ہر چیز اپنی اصل کی طرف رجوع کرے: اِلیٰ رَبِّکَ المُنتھیٰ۔

عظیم صوفی شعرا جیسے عطار سنائی و رومی کی طرح غالبؔ کے پاس بھی وجودی تصورات ملتے ہیں لیکن یہاں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ جب ہم کسی شاعر کو وجودی کہتے ہیں تو اس کے کیا معنی ہوتے ہیں۔ یہ بات قابلِ غور ہے کہ شاعر کا مسلک بحیثیت صوفی کے وجودی کیوں نہ ہو شاعر کے اعتبار سے وہ شہودی ہی ہوگا کیوں کہ شاعری کا تعلق صرف شہود سے ہے جو کچھ شاعرانہ تصور و مشاہدے میں نفوذ کرتا ہے اسے وہ الفاظ کی شکل دیتا ہے جو ایسے لغوی حدود کو پار کر کے

اپنے سے ماورا کی نشان دہی کرتے ہیں اس کا مطلب وجودی مسلک کی نفی نہ اس کا اثبات ہے۔
اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ شاعری کا تعلق تعقلی یا منطقی صداقت سے نہیں بلکہ صرف جمالیاتی صداقت سے ہے تخیلی فکر بھی بھٹک سکتی ہے اور آزاد تلازمات (Free Associations) کا ایک کھیل بن سکتی ہے۔ جیسا کہ اختلال ذہن کی شکل میں ہوتا ہے۔ ایسی فکر سے کوئی جمالیاتی تخلیق نہیں ہوسکتی۔ تخیلی فکر جب تک تخلیقی نہ ہو وہ جمالیاتی اہمیت نہیں رکھتی۔

ہوسکتا ہے کہ فکر کا معروض صرف تخیل کی تخلیق ہو لیکن پھر بھی وہ جمالیاتی صداقت رکھتا ہے۔ اگر شاعر یا مصور یا سنگ تراش کے فن نے ان کو اپنی تخلیق سے ایسا روپ دیا ہو جو تخیل کو حرکت میں لائے اور ہمارے تاثر کو مضطرب کرسکے۔ افسانوں اور ڈراموں کے پیکر خیالی ہوتے ہیں لیکن جب شیکسپیئر یا ٹالسٹائی کے تخیل نے انھیں حیات بخشی ہو تو وہ خارجی دنیا کے پیکروں سے کچھ کم حقیقی نظر نہیں آتے۔ اگر وہ تاریخی بھی ہوں تو ان کی تاریخی شخصیت اور ان کا تخیلی کردار حقیقت کی مختلف جہتوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اگر یہ ثابت بھی ہوجائے کہ کیلوپترا نامی کسی عورت کا کوئی تاریخی وجود نہیں تھا تو بھی شیکسپیئر کی کیلوپترا (Cleopatra) اسی آب وتاب کے ساتھ جلوہ فرما رہے گی۔

غالبؔ نے صرف روایتی طور پر نہیں بلکہ ایقان صادق کے ساتھ وحدت الوجودی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ جیسا کہ انھوں نے خود کہا ''میں موحد ہوں ہمیشہ تنہائی وسکوت کے عالم میں یہ کلمات میری زبان سے جاری رہتے ہیں لا الہ الا اللہ لاموجود الا اللہ لاموثر فی الموجود الا اللہ '' (یادگارِ غالب، ص ۵۰)۔ اس وجودی خیال کا اظہار بڑے لطیف انداز میں ان کے کلام میں جابجا موجود ہے:

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

یہ خیال اس حدیث قدسی کی ترجمانی کرتا ہے جو صوفیا کے حلقے میں بہت مقبول ہے۔ ''میں ایک مخفی خزانہ تھا۔ میں نے چاہا کہ میں خود کو جانوں (یا پہچانا جاؤں) اس لیے میں نے مخلوق کو خلق کیا۔'' خواجہ میر دردؔ نے اس مضمون کو اپنے انداز میں بیان کیا ہے:

اس ہستیِ خانہ خراب سے کیا کام تھا ہمیں
اے نقشۂ ظہور یہ تیری ترنگ ہے

جب خدا ہی خدا ہے اور ماسوا کی کوئی حقیقت نہیں تو پھر یہ سارا ہنگامہ کیا ہے۔ دنیا موہوم ہو جاتی ہے۔ کثرت ایک دھوکہ ہے، مایا کا جال ہے:

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاریِ وہم
کر دیا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے

ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے

ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

لیکن حکمتِ غالبؔ اس کی اجازت نہیں دیتی کہ اس کی نظر ایک طرفہ ہو جائے۔ شاہد و مشہود کو اصل میں ایک قرار دینے کے باوجود کثرت کا مشاہدہ شاعر کو حیرت میں ڈالے بغیر نہیں رہتا اور وہ بحیثیت ایک شاعر کے قدرت کی رنگارنگی اور ہماہمی کو یکسر جھٹلا نہیں سکتا۔ یہ پری چہرہ لوگ کون ہیں۔ غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے، اس لیے وہ سرتاپا حیرت بن کر خود خدا سے استفسار کر بیٹھتا ہے کہ جب تو ہی تو ہے تو پھر یہ ہنگامہ کیا ہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

قرآنِ حکیم کا ارشاد ہے کہ ہم نے جو کچھ پیدا کیا ہے وہ باطل نہیں ہے بلکہ حق ہے اس منزل پر جرمن فلاسفر کانٹ کا وہ امتیاز جو اس نے التباس (Illusion) اور مظہر (Appearance) میں کیا ہے قابلِ توجہ ہے اس سے وحدت و کثرت کے باہمی تعلق کا اچھا تعین ہوتا ہے۔ دنیا فریب نہیں ہے ورنہ اخلاقی اور امر و نواہی اور انسانی مطالبات اپنی معنویت کھو دیں گے۔ لیکن عالم مظاہر حقیقت ہی نہیں بلکہ حقیقت مطلق کا پرتو ہے۔ غالبؔ جب مقام وحدت سے اپنی نگاہ کثرت کی طرف اٹھاتے ہیں تو کثرت کو بھی اس کا حق دیے بغیر نہیں رہتے اور چاہتے ہیں کہ دیدۂ بینا قدرت کے جلووں کے لیے ہر وقت کھلی رہے:

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالبؔ
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہوجانا

وہ اس محبوب کا پتا لگا لیتے ہیں جو اس پردۂ زنگاری کے پیچھے چھپا ہر لحہ نئی شان سے جلوہ گر ہو رہا ہے اور یہ شعر کل یومٍ ھو فی شأن کی تعبیر ہے:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دایم نقاب میں

وہ محبوبِ حقیقی خود تو ارسطو کے الفاظ میں محرک غیر متحرک (Unmoved Mover) ہے، لیکن اسی کے اشارے پر کائنات مضطرب ہے اور اس کا ذوق اس میں ہیجان پیدا کرتا ہے:

ذرہ ذرہ ساغرِ میخانۂ نیرنگ ہے
گردشِ مجنوں بچشمک ہائے لیلیٰ آشنا

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرّے میں جان ہے

ہے وہ بدمستی ہر ذرہ کا خود عذر خواہ
جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہے

یہ اس کی تجلی ہے جو ہر ذرّے کو وجود بخشتی ہے لیکن انسان کی تمنا مضطرب اور متحرک ہے، اس کی کوئی انتہا نہیں۔ انسان ہر وقت اپنے سے ماورا جانے کی کوشش میں لگا ہے۔ یہی اس کی بزرگی اور یہی اس کی ابتلا ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

جام ہر ذرّہ ہے سرشار تمنا مجھ سے
کس کا دل ہوں کہ دو عالم میں لگایا ہے مجھے

خواہش کا تعلق لمحاتی زندگی سے ہوتا ہے۔ لیکن تمنا خواہشات کی دنیا کو پیچھے چھوڑ جاتی ہے اسی کو مولانا روم نے آرزو کا نام دیا ہے:

گفتم کہ یافت می نشود جستہ ایم ما
گفتم آنکہ یافت می نشود آنم آرزوست

ایک طرف تو انسان کے تعلق سے غالب نے اس کی ماورائی جہت کو سامنے رکھا ہے۔ دوسری طرف اس کی عظمت کو شاعرانہ رموز و استعاروں کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے مثلاً نیچر کے مقابل انسانی حسن کی فوقیت کو اس طرح ثابت کیا ہے کہ انسانی حسن جب خاک کے سپرد ہو جاتا ہے تو وہ لالہ و گل کی شکل میں اپنا جلوہ دکھاتا ہے اور پھر بھی یہ جلوہ صرف جزوی رہتا ہے صرف کچھ صورتیں ایسی ہیں جو لالہ و گل میں نمایاں ہو کر اپنے حسن پنہاں کا مظاہرہ کر سکتی ہیں:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

ذاتِ حق نے اپنی تجلیٔ ذات کے لیے انسان ہی کو محل اظہار قرار دیا ہے کیوں کہ وہ احسنِ تقویم ہے:

منظور تھی یہ شکل تجلی کو نور کی
قسمت کھلی قد و رخ سے ظہور کی

ایک طرف تو وہ عالمِ مجبور کا باشندہ ہے۔ دوسری طرف عالمِ امر سے نسبت رکھتا ہے۔ عالمِ مجبور سے نسبت رکھنے کے باعث دوڑتا نہیں بلکہ دوڑایا جاتا ہے۔ عالمِ اسباب میں جکڑا ہوا ہے:

رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

حصولِ کمال کے لیے آدمی مختلف مراحل سے گزرتا ہے ہو سکتا ہے اس کا انجام سعیٔ لاحاصل کے سوا کچھ نہ ہو یا انہی خطرات سے گزر کر وہ گوہر مقصود پالے:

دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرہ پہ گہر ہونے تک

لیکن اس بے بسی کے باوجود آدمی کی ہمت ہی ہے جس کے بل پر وہ خوب سے خوب تر کی تلاش

میں چل پڑتا ہے اور اس قطرے کی مثال ہے جو سمندر میں موتی بننے پر قناعت نہیں کرتا بلکہ آنکھ کا آنسو بن کر ہمت کی بلندی کا ثبوت دیتا ہے:

توفیق باندازۂ ہمت ہے ازل سے
آنکھوں میں ہے وہ قطرہ جو گوہر نہ ہوا تھا

غالبؔ کے پاس ایک طرف تو خالص وجودیت کی ترجمانی ہے۔ قطرے کی عشرت اسی میں ہے کہ وہ دریا میں فنا ہو جائے اور آدمی کا وجود ایک سایہ کی مثال ہے جو خورشید جہاں تاب کی اک نظرِ کرم کا محتاج ہے:

اے پرتو خورشید جہاں تاب ادھر بھی
سایہ کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

یہ وجودیت ویدانتی مسلک سے بہت قریب ہے اور ہمہ اوست کی شکل میں اس نے اسلامی تصوف میں جگہ پائی ہے لیکن عظیم صوفی بشمول ابن عربی اس کے قائل نہیں ہیں کہ انسان خواہ کتنا ہی ترقی کی منزلیں طے کرے خدا ہو سکتا ہے یا خود کسی صورت میں نیچے اتر کر آدمی میں مجسم ہو سکتا ہے۔

اسلامی وجودیت کو ہم ماورائی وجودیت کہہ سکتے ہیں۔ یعنی خدا اپنی ذات میں وراء الوراء ہے:

برتر از خیال و قیاس و گمان و وہم

اس ماورائیت کی جانب غالبؔ نے اشارہ کیا ہے جب قبلہ کو قبلہ نما کے نام سے تعبیر کیا ہے:

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود
قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں

اور اس کی صفات کی جلوہ آرائیاں خود ایک پردے کا کام کرتی ہیں اور ایک حدیث کے مطابق خدا ستر ہزار پردوں کے پیچھے چھپا ہوا ہے۔ اس میں ظلمت کے بھی پردے ہیں اور نور کے بھی۔ امام غزالی نے اس حدیث کو اساس قرار دے کر اپنی مشہور کتاب 'مشکوٰۃ الانوار' میں بحث کی ہے۔ اسی لائحۂ فکر میں رہ کر غالبؔ نے کہا:

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے

علم کلام میں تنزیہہ و تشبیہہ کی بڑی گرما گرم بحث رہی ہے۔ کیا خدا کو ہم کسی صفت سے موصوف

کر سکتے ہیں یا نہیں؟ قرآن حکیم کا ارشاد ہے لیس کمثلہ شی ،اس کے مثال کوئی شے نہیں ہر مثال سے وہ ماورا ہے۔ غالب کا یہ شعران مباحث کا شاعرانہ نچوڑ ہے:

ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے
پر تجھ سی تو کوئی شے نہیں ہے

ہر شے میں ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ان کی تجلی اشیاء کا سامان وجود ہے لیکن وہ حد ادراک سے ماورا ہے۔ وہ کوئی مثال نہیں رکھتا۔

غالب کے مابعد الطبیعاتی شعور میں ایک تو انسان کی بے بضاعتی کا شدید احساس ہے۔ صدموں کی وہ تاب نہیں لاسکتا اور اسی عالم میں وہ بے اختیار پکار اٹھتا ہے:

کیوں گردش ایام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

دوسری طرف غم اس کے پاس ایک ہوا کے جھونکے کی طرح آتا ہے اور چلا جاتا ہے اور ایسے زخم کی تمنا کرتا ہے جو رفو نہ ہو سکے:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو یارب اسے قسمت میں عدو کی

غالب صاحبِ عمل نہ تھے۔ خیالِ حسن میں بھی ان کو حسنِ عمل کا پھل ملتا ہے لیکن ان کے شاعرانہ سفر کی ایک منزل ایک ایسے انقلابی عزم کا پتا دیتی ہے جو نہ صرف معاشرے کو تہ و بالا کر دے بلکہ قدرت کے معمولات کو بھی زیر و زبر کر سکے:

بیا کہ قاعدۂ آسمان بگردانیم — قضا بگردش رطل گران بگردانیم
بجنگ باج ستان شاخساری را — تہی سبد او ز گلستان بگردانیم
بصلح بال فشان صبح گاہی را — ز شاخسار سوئے آشیان بگردانیم

اقبالؔ نے غالبؔ کو گوئٹے کا ہمنوا قرار دیا ہے اور بجنوری مرحوم نے ان دو عظیم شاعروں کی ہمنوائی پر اصرار کیا ہے۔ ہر شاعر کی اپنی دنیا ہوتی ہے اور اس کی بزرگی اس کی انفرادیت میں ہے۔ اس لیے دو شاعروں کی ہمنوائی ایک خاص سطح پر ہی اپنا جواز رکھتی ہے۔ گوئٹے کی دنیا غالب کی دنیا سے زیادہ وسیع اور ہمہ جہتی ہے۔ جس حد تک کہ اس کے مشرقی مغربی دیوان کا تعلق ہے بلبل شیراز کی گونج اس میں سنائی دیتی ہے اس کی شاعری کی دوسری سطح مغربی تصورات کی تابع ہے۔ گوئٹے کی ہمنوائی کا تعلق اس کے شعری سرمائے سے من حیثیت کل نہیں ہو سکتا ہے بلکہ اس کے شاعرانہ کمال کی عظیم تخلیق یعنی اس کے فرزند معنوی فاؤست کے شعور زیست سے ممکن ہوگا۔ فاؤست پہلی مرتبہ ہمارے سامنے ایک ایسے عالم کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ جس کو سارا علم کھوکھلا اور انسانی اقدار شرمندہ تحقیق ہوتے نظر نہیں آتے وہ موت کا آرزومند ہے اور زندگی سے متنفر۔ پہلے پہلے تو اس کا کائنات کے مقابل ردِ عمل سلبی نظر نہیں آتا۔ وہ ہم کو یہ بصیرت دیتا ہے کہ حقیقت محجوب نہیں ہماری آنکھوں ہی پر پردہ پڑا ہوا ہے۔ ہماری حس بیدار نہیں اور ہمارا دل مردہ ہے عالمِ ارواح کو دیکھنے کے لیے دیدہ بینا چاہیے، غالبؔ بھی اس حقیقت سے آگاہ ہیں:

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

فاؤست کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کے سینے میں دو روحیں برسرِ پیکار ہیں۔ ایک اس کو خلد آشیاں اسلاف کے بالا خانے کی طرف کھینچتی ہے، دوسری طرف اس خاک دان سے چپکی رہتی ہے اور اس کی پرواز میں مزاحم ہوتی ہے۔ غالبؔ بھی کچھ اسی کیفیت سے دوچار ہیں:

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ میرے پیچھے ہے تو کلیسا میرے آگے

فاؤست ابتدا ہی میں ذہنی ویرانی کا شکار ہو جاتا ہے اس کو دنیا کی ہر نعمت ہیچ نظر آتی ہے اور دنیاوی اقدار یکلخت کھوکھلی اور تہی نظر آتی ہیں۔ اس کیفیت میں وہ پھٹکارتا ہے دنیا کی فریب کاریوں کو۔

بیوی بچے، مال و متاع، دولت کا لالچ، محبت کی انکھیلیاں، ناموری و شہرتِ دوام کی خواہش سب سرمایۂ حیات اس کو پھٹکارنے کے قابل نظر آتا ہے بس وہ پکار اٹھتا ہے برا ہو امارت کا، برا ہو عقیدے کا اور برا ہو سب سے زیادہ صبر کا۔ غالبؔ بھی ایک منزل پر اسی کیفیت

سے گزرتے ہیں:

بے دلی ہائے تماشا کہ، نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ، نہ دنیا ہے، نہ دیں
لافِ دانش غلط و نفعِ عبادت معلوم
دُردِ یک ساغرِ غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں

بعدازاں فاؤسٹ پر یہ راز کھلتا ہے کہ اس دنیا میں خواہشات کو ترک کیے بغیر چارہ نہیں۔ ہر گوشے سے اسے یہ صدا گونجتی سنائی دیتی ہے۔ چھوڑ چھوڑ خواہشات کو چھوڑ سدا تیری زندگی کا یہی ترانہ رہے گا۔ محرومی ہی انسان کا مقدر ہے غالبؔ بھی حرص و ہوا کے جال سے آنے والوں کو آزاد کرانا چاہتے ہیں:

اے تازہ واردانِ بساط ہوائے دل
زنہار اگر تمھیں ہوس نائے و نوش ہے
ساقی بہ جلوہ دشمن ایمان و آگہی
مطرب بنغمہ رہزن تمکین و ہوش ہے

لیکن نہ تو فاؤسٹ کی سرگزشت اس منزل پر ختم ہوتی ہے نہ غالبؔ کی منزل فکر۔ فاؤسٹ دریائے معاصی سے گزر کر محبت کی آگ سے نکھر کر اس قابل ہو جاتا ہے کہ رحمت الٰہی (جس کو گوئٹے نے 'نسایت ابدی' Daoemigiweikliche کے رمز سے تعبیر کیا ہے) اپنی طرف کھینچ لے اور غالبؔ بھی ایک ایسی منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں نہ ان کو 'داغِ حسرتِ دل کا شمار' یاد آتا ہے نہ 'ناکردہ گناہوں کی حسرت' ستاتی ہے بلکہ اس عرفان میں اپنی نجات کا سہارا ڈھونڈتے ہیں:

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

غالبؔ کی زندگی میرؔ کی شاعری کی مثال 'پستش بغایت پست و بلندش بغایت بلند' کی مصداق رہی ہے لیکن عالم سماوی کا غالبؔ ارضی حوادث کا زائیدہ نہیں بلکہ خود اپنے شعری تخیل کا آفریدہ ہے جہاں شاعر کا شعری تخیل اس کی ارضی زندگی کی عکاسی نہیں کرتا بلکہ اس کے حدود کو عبور کر جاتا ہے۔

◆◆

جیلانی کامران

غالبؔ کی پہچان اور مقام

(۱)

بیسویں صدی جو اپنے اختتام کے قریب ہے، اس لیے بھی اہم ہے کہ اس کے دوران غالبؔ کی شاعری اور اُس کے مقام پر مختلف انداز میں بحث ہوتی رہی ہے۔ اس صدی کے ابتدائی عشرے انگریزی تعلیم کے درسیاتی زمانے سے تعلق رکھتے ہیں اس لیے غالبؔ کے ساتھ بھی ویسا ہی رویّہ برتا گیا جو انگریز شاعروں کے مسئلے میں برتا گیا تھا جب اُن کو لاطینی کے شاعروں کے مقابلے میں رکھ کر زیر بحث لایا جاتا تھا اور یہ نتیجہ اخذ کیا جاتا تھا کہ انگریزی کے شاعر کم تر ہیں اور لاطینی زبان کے اساتذہ کا کسی طرح سامنا نہیں کر سکتے۔ غالبؔ کے ساتھ بھی ایسا ہی سلوک ہوتا رہا۔ ۱۹۳۲ء کے ایک مضمون میں جو گورنمنٹ کالج لاہور کے رسالہ 'راوی' میں شائع ہوا تھا، 'غالبؔ کی ذہنیت' کے عنوان کے تحت رفیق خاور کا کہنا ہے:

> ''مرزا نوشہ شیلے کی عارفانہ محبت سے مانوس نہیں۔ ان کی محبت زیادہ تر ارضی اور انسانی ہے۔ مجھے اس سے شاعر کی اہانت مقصود نہیں۔ میرا یہ مطلب نہیں کہ اس کا عشق محض ہوسناکی ہے۔ میں اس کی عام نوعیت ظاہر کرنا چاہتا ہوں۔ غالبؔ کی محبت براؤننگ کی محبت سے ملتی جلتی ہے اگرچہ اس میں وہ جوش، آہنگ، عمق، جذبہ اور شوق مواصلت نہیں جو براؤننگ سے مخصوص ہے۔ غالبؔ کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:
>
> نینداس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
> جس کے بازو پر تری زلفیں پریشاں ہوگئیں

واں گیا بھی میں تو ان کی گالیوں کا کیا جواب
یاد تھیں جتنی دعائیں صرف درباں ہوگئیں

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

ان اشعار سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان میں کوئی روحانیت یا بلند نظری نہیں ہے۔ مرزا کی محبت ایک عام انسان کی محبت ہے!''

غالبؔ کے ساتھ ایسا سلوک صرف رفیق خاور ہی نے نہیں کیا تھا، اُس زمانے کا ہر وہ تعلیم یافتہ شخص جو غالبؔ کی طرف رجوع کرتا تھا ایسے ہی تاثر سے دوچار ہوتا تھا۔ ایسے رویّے کی ایک دشواری غالباً یہ تھی کہ انگریز شاعروں کی آنکھ سے غالبؔ کو دیکھا نہیں جا سکتا تھا اور حیرت یہ ہے کہ گوئٹے کی آنکھ سے غالبؔ کو کس طرح دیکھا گیا اور دونوں میں کیا شے تھی جسے مماثلت گردانا گیا تھا ...... رویّوں اور تناظر کا ایسا اندازِ نظر اس زمانے کی علمی ضرورت بھی تھی اور ایسی ضرورت کے ساتھ دشواریاں بھی وابستہ تھیں۔

غالبؔ کی شاعری کے بارے میں جو بھی آرا، بیسویں صدی کے دوران سنائی دیتی رہی تھیں، اُن سے یہ بات ضرور ثابت ہوتی تھی کہ غالبؔ ایک ایسا شاعر ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور اُسے بڑا شاعر کہنا بھی اُس کی عظمت کی مناسب نشان دہی نہیں کر سکتا۔ حالیؔ کی 'یادگارِ غالب' کے بعد غالبؔ کی عظمت کا جو تصور قائم ہوتا تھا اُسے طے شدہ سچائی کے طور پر تسلیم کر لیا گیا تھا۔ شاید اسی لیے مختلف آداب اور غور و فکر کے حامل اساتذہ اور نقادوں نے اس کی عظمت کی پہچان کے لیے تلاش کا عمل شروع کیا تھا۔ تقابل اور موازنے کا تناظر اس ضمن میں ایک آسانی سے دستیاب ہونے والا طریقِ کار تھا۔ گو اس طریقِ کار کی مدد سے عظمت کی بجائے تشکیک اور الجھن رونما ہوئی تھی اور یہ سوال برابر تشنہ رہا تھا کہ غالبؔ ایک عظیم شاعر کیوں ہے؟ اور اس کی عظمت کو کیسے بیان کیا جا سکتا ہے؟ یہ سوال اس نظری صورتِ استفہام کو بیان بھی کرتا تھا کہ کسی شاعر میں عظمت کو کیسے محسوس کیا جا سکتا ہے؟ اور یہ کہ عظمت کیا ہے؟ یہ سوال اور ان سے پیدا ہوتے ہوئے چھوٹے بڑے سوالوں کے ساتھ مطالعۂ غالب کی ایک روایت مرتّب ہوئی اور غالب اسٹڈیز کا قومی اور بین الاقوامی چرچا بھی ہونے لگا۔

(۲)

بیسویں صدی کے دوران مطالعۂ غالبؔ کے بارے میں ایک عجیب اتفاق یہ ہوا کہ غالبؔ کو عظیم شاعر کہنے کے بعد اس کی شاعری کا تذکرہ بہت کم ہوا۔ البتہ اس کی زندگی، دستنبو اور خطوط پر گراں قدر کام کی ابتدا ہوئی۔ غالبؔ کے کلام کی تدوین بھی ہوئی اور مختلف مخطوطات سے معیاری غالب متن تیار کیا گیا۔ چغتائی نے غالبؔ کی غزل کی مغلیہ مصوری کے آداب اور اسلوب کی روشنی میں تصویر کشی کی اور اس کی پہلی برسی کے موقع پر (۱۹۶۹ء) غالبؔ کا بین الاقوامی تشخص رونما ہوا۔ رالف رسل اور خورشید الاسلام کی معروف تصنیف 'غالبؔ: اس کا عہد اور شخصیت' اس ضمن میں ایک تاریخی نشانِ راہ ہے...... یہ ساری کوشش شاعر کی بجائے غالبؔ کو نثر نگار اور وقائع نگار کے طور پر زیر بحث لاتی ہے اور غالبؔ کی شخصیت کو شعری سرشت اور نثری سرشت کے الگ الگ خانوں میں بانٹ دیتی ہے۔ بیسویں صدی نے غالبؔ کو نثر نگار اور اپنے عہد کے گواہ کے طور پر ظاہر کیا ہے۔ شاعر ہونے کی جہت پر کوئی غور نہیں ہوا اور جب بھی مطالعۂ غالبؔ کے سلسلے میں اُس کی شاعری کا ذکر ہوا تو تفہیمِ غالبؔ کی روش رونما ہوئی اور غالبؔ کے شعروں میں معانی کی تلاش کے لیے درسیاتی طریق کار کو بروئے کار لایا گیا۔ ظاہر ہے کہ جب کسی شاعری کو درسی مقاصد کے لیے بروئے کار لایا جائے تو اس شاعری کو کلاسِک کا درجہ بھی مل جاتا ہے اور شاعر کی عظمت کو طے شدہ سچائی کے طور پر تسلیم بھی کر لیا جاتا ہے۔ ایسا ہی اندازِ فکر غالبؔ کے ضمن میں رواج پایا۔ تاہم عظمتِ غالبؔ مطالعے کا موضوع نہ بن سکی!

(۳)

حقیقت یہ ہے کہ شاعری اور نثر کے مابین لفظ کا کردار بدل جاتا ہے۔ لفظ کی افادیت بدل جاتی ہے اور جو لفظ شاعری میں دکھائی دیتا ہے اُس لفظ سے مختلف دکھائی دیتا ہے جو نثر میں نظر آتا ہے۔ اگر اس امر کو مان لیا جائے تو یہ ماننا بھی ناگزیر ہوگا کہ غالبؔ دو شخصیتوں کا حامل انسان ہے۔ نثر کا غالبؔ شاعری کے غالبؔ کا ایک ایسا عکس ہے جو واقعے اور حالات کی عکاسی کرتا ہے۔ شاعری کا غالب کون ہے؟ یہ سوال بہت کم پوچھا گیا ہے۔ چہ جائیکہ اس کا کوئی ممکنہ جواب تلاش کیا گیا ہو۔

جو لفظ 'دستنبو' اور مکاتیبِ غالبؔ میں دکھائی دیتا ہے اور غالبؔ کی نثری ضرورت کا جزو ہے۔ وہ لفظ 'دستنبو' میں بیان کرتا ہے کہ ایسا وقوع پذیر ہو رہا ہے وہ واقعے کو بیان کرتا ہے کہ واقعہ گزر رہا ہے۔ 'دستنبو' کا لفظ واقعے کی گزرگاہ بنتا ہے جس میں سے واقعے کی جزئیات گزرتی ہیں

اور واقعے کو تاریخ بناتی ہیں۔ مکاتیب کا لفظ بیان کرتا ہے کہ واقعہ گزر چکا ہے۔ تاریخ بن چکی ہے اور اس کے تلے زندگی کا رنگ کس شکل میں ہے جس کے اشارے مکتوب الیہ تک ارسال کیے گئے ہیں۔ 'دستنبو' اور مکاتیب، دونوں کا لفظ اشاروں کو قاری تک پہنچاتا ہے۔ چوں کہ یہ اشارے ایک نازک اور دردناک صورتِ حال سے برآمد ہوئے ہیں اس لیے ان کی دردمندی کا لہجہ بھی قاری وصول کرتا ہے۔ غالبؔ کے اس لفظ کا کام اشاروں کو زمانے کے نام بیان کرنے کا ہے۔ 'دستنبو' کے بارے میں ابھی یہ سوال جواب طلب ہے کہ 'دستنبو' کس کے لیے لکھی گئی تھی اور اس کا مخاطب کون ہے؟ اسی طرح مکاتیب میں جن احباب کے نام رقعے تحریر کیے گئے ہیں وہ زمانی اعتبار سے اسمائے محض بن چکے ہیں لیکن ان کے حوالے سے اشاروں کا پیغام وجود پاتا ہے۔ غالبؔ کا لفظ جو نثر میں زندگی پاتا ہے، اشاروں کے پیغام کو بیان کرتا ہے۔ غالبؔ کے اپنے زمانے میں مکاتیب کے مخاطب ہرگوپال تفتہؔ یا میر مہدی مجروح اور دیگر احباب ہیں۔ لیکن ۱۹۹۸ء میں وہ اسماء من وتو میں بدل چکے ہیں۔ غالبؔ کی نثر کا لفظ زمانے کے نام اپنے عہد کے اشاروں کا پیغام ارسال کرتا ہے...... اور اس کی ضد میں ایک ہی سوال سرگوشی کرتا ہے کہ یہ کیا ہوا؟ یہ کیوں ہوا؟ یہ سب کیا تھا؟...... اس ضمن میں یہ بات ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ غالبؔ تاریخ نویس نہیں، اگر وہ تاریخ نویس ہوتا تو تاریخ تیموریہ لکھنے میں کامیاب ہو جاتا۔ اس لیے وہ دستنبو اور مکاتیب کے ذریعے تاریخ بیان نہیں کرتا۔ پیغام ارسال کرتا ہے اور وہ اس لیے پیغام ارسال کرتا ہے کہ وہ شاعر ہے اور شاعر کا منصب عربی کے لفظ شاعر سے اپنا مفہوم اخذ کرتا ہے۔ شاید اسی لیے غالبؔ نے اپنی توضیح ذات کے لیے یہ شعر کہا ہے:

پوچھتے ہیں وہ کہ غالبؔ کون ہے؟
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا!

(۴)

شاعری کا لفظ نثر سے غالباً اس لیے مختلف ہوتا ہے کہ اس کے ذریعے کوئی پیغام ارسال نہیں کیا جاتا، کیوں کہ شعر کا لفظ بیان نہیں کرتا۔ نثر کا لفظ اشاروں اور پیغامات کی تصویر بناتا ہے، جب کہ شاعری کا لفظ کسی سچائی کی تخلیق کرتا ہے۔ اسی لیے نثر کے معانی بیان کیے جاسکتے ہیں پیغام کو ڈی کوڈ کیا جاسکتا ہے اور نظم کو کسی طرح آسان زبان میں بیان نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ شاعری کا کوئی معنی نہیں ہوتا...... ان امور کی روشنی میں غالبؔ کی شاعری کے بارے میں کچھ کہنا

ممکن ہوسکتا ہے۔

غالبؔ کی زندگی میں تضادات کا ایک پھیلا ہوا سلسلہ دکھائی دیتا ہے۔ کچھ دن ہوئے رالف رسل سے لاہور میں ملاقات ہوئی، ان کے ساتھ ایک خصوصی تقریب کا اہتمام کیا گیا تھا۔ رالف رسل نے کہا کہ غالبؔ کا اپنے عالی نسب ہونے پر اصرار کچھ متاثر نہیں کرتا اور غیر ضروری دکھائی دیتا ہے۔ غالبؔ کے ترکی النسل ہونے میں بھی کچھ بڑائی نظر نہیں آتی ...... غالب نے ایسے ہی احساس تفاخر کو بیان کرتے ہوئے یہ شعر بھی کہا ہے:

سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری
کچھ شاعری ذریعۂ عزت نہیں مجھے

تاہم پوچھا جاسکتا ہے کہ اگر سپہ گری سو پشت سے اجداد کا پیشہ رہا ہے تو دہلی کے عسکری حالات میں اس کے بزرگوں کا مرہٹوں کی فوج میں شامل ہونے کے کیا معنی ہیں اور مرہٹوں سے وفاداری ترک کر کے لارڈ لیک سے معاملہ کرنے میں کیا اعلانسبی تھی اور اس کی مصلحت کیا تھی؟ غالبؔ کے چچا نصر اللہ خاں کے لیے لارڈ لیک نے پنشن بھی مقرر کی تھی اور دو پرگنوں کی مالگزاری بھی ان کے نام جمع معافی کی مد میں کی تھی اور اسی پنشن کے لیے غالبؔ کی زندگی درخواست گزارتے ہوئے گزری تھی۔ اسی طرح غالبؔ انگریزوں کا دوست بھی تھا اور ان سے اس کی دل بستگی تھی جو ۱۸۵۷ء میں فرنگیوں کے خلاف لڑے تھے۔ اس کے معاشقوں میں محبت کا کلمہ کم ہی سنائی دیتا ہے۔ غالبؔ کی زندگی میں بھی محبت کا لفظ سنائی نہیں دیتا۔ اسی طرح گزشتہ برسوں میں غالب پر یہاں جو کام ہوا ہے اسے انیس ناگی نے اپنی کتاب 'غالبؔ ایک شاعر ایک اداکار ہیں' ایک بدلے ہوئے انداز میں بیان کیا ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ غالب ایک پنشنر تھا، جو بے حد قلیل تھی مگر اس کا رہنے کا طور طریقہ نوابوں کا تھا۔ ہر چند کہ وہ نواب نہ تھا۔ اس طرح غالبؔ نے ایک جھوٹا پرسونا بنا رکھا تھا جو ایک جعلی نقاب تھا اور اس کی زندگی اس تضاد کو بسر کرنے میں گزرتی رہی تھی۔ رالف رسل نے کہا ہے کہ غالبؔ سنی العقیدہ مسلمان تھا مگر مسلک اثنا عشریوں کا رکھتا تھا۔ اسی طرح اپنے اردو دیوان کے دیباچے میں وہ نجف اشرف میں دفن ہونے کی خواہش کرتا ہے، مگر دفن نظام الدین اولیاء میں ہوا جو چشتیہ مسلک کی خانقاہ ہے۔ وفاداری کا کوئی بھی تصور غالبؔ کی سوانح عمری میں دکھائی نہیں دیتا۔ دربار دلی سے اس کا تعلق تھا مگر خود کو وکٹوریہ کا مدح خواں کہنے میں کوئی باک نہیں کرتا۔ غالبؔ کمپنی کے اہل کاروں کی تعریف و توصیف سے بھی گریز نہیں کرتا تھا۔

تضادات کے اس نقشے میں غالبؔ کے سفر کلکتہ کی تفصیل کو شامل کرنے سے کچھ یہ بھی دکھائی دیتا ہے کہ وہ اپنے محلِ وقوع سے کسی طرح رہائی پانے کی دبی دبی خواہش بھی کرتا تھا۔ بنارس شہر کو دیکھ کر اس کا دل چاہا کہ کیوں نہ زندگی کو اس شہر کی سکوں پرور فضا میں بسر کرے ...... یہ سارے اجزا بھی بے حد خیال انگیز ہیں۔ تاہم یہ امر بھی غور طلب ہے کہ غالبؔ کے کردار میں خاندانی شرافتیں بھی بخوبی نمایاں ہیں۔ یہ شرافتیں اس کے تمدن کا نا قابلِ تفریق جزو تھیں۔ اسے اپنے احساسِ ذات کا گہرا شعور بھی تھا۔ اس کا شاعر ہونا اس کے کردار کا حصہ بھی تھا اور اس خاص جہت سے اس کی ذہنی، نفسیاتی اور فکری تشکیل ممکن ہوئی تھی۔

(۵)

اگر تضادات کو پیش نظر رکھا جائے تو غالبؔ کی شخصیت کے بارے میں یہ سوال پوچھا جاسکتا ہے کہ جو لفظ نثر میں لکھا گیا ہے اور دستنبو اور مکاتیب میں نظر آتا ہے وہ شخصیت کے کون سے حصے سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ شخص بٹا ہوا اور منقسم فرد دکھائی نہیں دیتا، وہ ایک حساس شہری بھی نظر آتا ہے لیکن تضادات اُس کی شخصیت کے جس منظر کو متاثر کرتے ہیں اس میں شخصی وجود کے ٹوٹنے کا نقشہ دکھائی دیتا ہے۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جس شخصیت کے اندر تضادات کی رستخیز ہو۔ اُسے کسی وجود کے معانی نہیں دیے جاسکتے کیوں کہ وہ اپنے ہونے کی مصدقہ گواہی نہیں دے سکتی۔ یہ امر اس لیے بھی ضروری ہے کہ کسی شے کا ہونا، سچائیوں کے استحکام سے رونما ہوتا ہے اور جہاں سچائیاں متضاد ہوں اور تضاد کا شکار ہوں وہاں شے کا ہونا اس کا عدمِ وجود بنتا ہے، جو 'نہ ہونے' میں گم ہو جاتا ہے۔ غالبؔ کی شعری سرشت جس لفظ کو استعمال کرتی ہے وہاں اس لفظ کے پیچھے شاعر کا وجود گم رہتا ہے اور اسکا ہونا اور نہ ہونا برابر برابر ہوتے ہیں۔ شاعری غالبؔ کے وجود کی نفی سے آشکار ہوتی ہے۔

(۶)

غالبؔ کے وجود کی نفی (جو تضادات سے رونما ہوتی ہے) اس لیے بھی قابلِ غور ہے کہ غالبؔ نے اپنے وجود کے اثبات کے لیے کوئی قطعی چناؤ نہیں کیا۔ کبھی کوئی ایسا بڑا مشغلہ نہیں کیا جو اسے وجود کا اثبات دے سکتا۔ غالبؔ کی زندگی فرد اور حالات کی ایک غیر متوازن مساوات ہے جس میں فرد کمزور ہے اور حالات طاقتور ہیں۔ ایسی غیر متوازن صورتِ حال میں فرد حالات کے بہاؤ میں ہے اور بے بس ہے اور حالات جدھر اُسے ڈھکیلتے ہیں وہ اس طرف کا رخ کرتا ہے۔ یہ بات اس لیے بھی خیال انگیز ہے کہ غالب ایک عام شخص نہیں ہے ایک شاعر ہے اور

اسے اپنے کمالِ فن پر بجا طور پر ناز بھی ہے۔ علاوہ ازیں وہ ایک ایسے علمی اور تمدنی حلقے سے بھی متعلق ہے جو اپنے عہد کی داخلی سرشت کا امانت دار ہے، اور جس میں اس زمانے کے اہلِ دانش اور شاہ ولی اللہ کے خانوادے کے بزرگ بھی شامل ہیں۔ ایسے شخص میں وجود کی نفی خاص طور پر معنی خیز دکھائی دیتی ہے۔

وجود کی نفی کا تعلق غالبؔ کی شعری کیفیات کے ساتھ ہے۔ اس ضمن میں اگر اس شعر کو ملحوظ رکھا جائے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

تو یہ بھی پوچھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ کیا دستنبو اور مکاتیب کے وقت بھی غالبؔ کی یہی کیفیت ہوتی تھی۔ تاہم اس شعر کے الفاظ غیب، خیال اور نوائے سروش، کو باہم ایک رشتے میں منسلک کرتے ہیں۔ خیال سے ذہن کا وہ منطقہ مراد ہے جو تحریکات کو خارج سے وصول کرتا ہے۔ غیب محض عدم وجود نہیں ہے بلکہ اس فرشتے کی آواز سے آباد ہے جو غیب سے کلام کرتا ہے۔ ایسا رشتہ غالبؔ کو اس پیغام کے موصول کرنے والے کا مقام دیتا ہے جو آواز سروش سے شاعر تک پہنچتا ہے۔ سروش کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس لفظ سے فرشتہ بھی مراد ہے اور اسے محض آواز بھی کہا جا سکتا ہے اور یہ مفہوم بھی لیا جا سکتا ہے کہ کوئی صدا نا معلوم سے غالبؔ کے خیال میں سنائی دیتی ہے اور ایک شاعر کے طور پر غالبؔ اُسے موصول کر کے تحریر میں محفوظ کرتا ہے۔ اس شعر کو شعری کیفیت کا استعارہ بھی کہا گیا ہے تاہم اس شعر کے مضمرات جس سچائی سے تعلق رکھتے ہیں اس کا شعور بہت کم ہوا ہے۔

(۷)

غالبؔ کی زندگی جس زمانے سے تعلق رکھتی ہے اس میں سلطنت دہلی کی شکل بدلی ہوئی ہے اور لارڈ لیک کے دلّی میں داخل ہونے (۱۸۰۴ء) کے بعد یہ شہر ایسٹ انڈیا کمپنی کی قلمرو کا حصہ دکھائی دیتا ہے۔ گو ۱۸۵۷ء کے بعد مغلیہ بادشاہت کا خاتمہ ہوا اور اس کے ساتھ برصغیر حکومتِ برطانیہ کے زیرِ نگیں آ گیا۔ تاہم یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ غالبؔ کا زمانہ کمپنی کی حکومت کا زمانہ تھا۔ رالف رسل نے اس زمانے کے تہذیبی خدوخال پر روشنی ڈالی ہے اور کہا ہے کہ اس زمانے میں مغلیہ کلچر کے بطن سے اینگلو مغلیہ کلچر رونما ہو رہا تھا۔ مغلوں اور انگریزوں کے ارتباط سے ایک نیا دور پیدا ہو رہا تھا۔ نئے علوم اور نئے کالج رونما ہوئے تھے، اور انسانی رواداری کے اندازِ

معاشرت سے زندگی کی شکل بے حد خوشگوار نظر آ رہی تھی ...... بظاہر کمپنی کی حکومت کے پچاس باون برس پُر امن تھے اور زندگی مطمئن انداز میں چل رہی تھی۔ لیکن حالات کے عقب میں کوئی بڑا سانحہ برابر گردش کر رہا تھا۔

غالبؔ کے بارے میں ۱۹۶۹ء کے بعد جتنے بھی سیمینار ہوئے ہیں، اُن میں دو رویّوں کا خاص طور پر ذکر ہوا ہے۔ ایک یہ کہ غالبؔ ایک فرسودہ تمدن کے خاتمے کی نشان دہی کرتا ہے اور کسی نئی زندگی کا شاعر ہے۔ اسی بات کو واضح کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ غالبؔ زندگی کا شاعر ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ زندگی سے مراد کیا ہے اس کا کوئی خاطر خواہ جواب نہیں دیا گیا۔ دوسرا رویہ یہ ہے کہ غالبؔ برصغیر میں شاہ ولی اللہ کی تعلیمات کی نمائندگی کرتا ہے اور مسلم معاشرے کے بارے میں امید کو پیدا کرتا ہے۔ یہ دونوں رویّے ایک ایسے مقام نظر کی ترجمانی کرتے ہیں جو ۱۸۵۸ء کے بعد دکھائی دیتا ہے۔ تاہم امید کا پہلو غالبؔ کے شعری منظر نامے میں دکھائی بھی نہیں دیتا۔ اس لیے دوسرے رویّے کو محض قیاس آرائی ہی کہا جا سکتا ہے۔ جب کہ فرسودہ تمدن کا تصور بھی پوری طرح غالبؔ کے شعری شعور کی وضاحت نہیں کر سکتا۔

غالبؔ کی پہچان کے لیے ذوقؔ اور مومنؔ کے کلام کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ ظفرؔ کا کلام بھی اس ضمن میں اپنے عہد کے منظر نامے کی ترجمانی کرتا ہے۔ اُس عہد کی شاعری کا مزاج قضا اور تقدیر کے اصولوں سے پائمال ہوتا دکھائی دیتا ہے، اور انسان کو حالات کی سپردگی کا تماشا دکھاتا ہے۔ اچھے وقتوں کی یاد بھی دور افتادہ زمانے کی شکل میں جھلملاتی ہے۔ ماضی، قضا، تقدیر اور بے بسی کے اجزا سے شعری مزاج ترتیب پاتا ہے۔ یہ مزاج اپنے عہد کے خارجی اور بیرونی خدوخال کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس لیے اس شاعری میں اور غالبؔ کی شاعری میں فرق نمایاں اور بنیادی دکھائی دیتا ہے۔ غالبؔ کے علاوہ ہر دوسرا شاعر اپنے عہد اور زمانے کا شاعر ہے۔ غالبؔ اپنی تہذیب کے ناقابلِ عبور بحران کا شاعر ہے۔ اُسے یہ بحران برابر دکھائی دیتا ہے اور یہ سلسلہ کئی برسوں پر پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔

(۹)

تہذیب کا بحران ایک ایسا تجربہ ہے جس کا علمی طور پر بہت کم تذکرہ ہوا ہے اور جس پر بہت کم غور کیا گیا ہے۔ تہذیب کا خاتمہ اور شے ہے اور تہذیب کا بحران ایک بالکل الگ منظر ہے اور سب سے زیادہ سنگین شے اس وقت رونما ہوتی ہے جب کسی شاعر کی اپنی تہذیب بحران سے دوچار ہو رہی ہو اور اس کے خاتمے کی مدت روز بروز کم ہو رہی ہو۔ برصغیر کی تاریخ میں ایک ایسا

ہی مقام ظاہر ہوا تھا اور ایک تہذیب بحران کی گرفت میں آچکی تھی۔ اس سانحے کو، کچھ یوں محسوس ہوتا ہے، اپنے اظہار کی تلاش تھی اور اسے ایسا وسیلۂ اظہار غالبؔ میں دکھائی دیا ہے جہاں وجود کی نفی سے شاعر کی شخصیت میں ایک روحانی خلا واقع ہو چکا تھا۔ یہ کیفیت تاریخ ساز فرد اور لمحۂ تاریخ کے اتصال سے پیدا ہوتی رہی ہے اور اپنے باہمی ربط سے ایک بلند قامت ادبی واقعے کی تخلیق کرتی ہے۔ غالبؔ کی اردو شاعری میں اس کی تہذیب کلام کرتی ہے۔ اس کا نطق اس کی تہذیب کی صدا بنتا ہے اور جو الفاظ اُس کی زبان پر رواں ہوتے ہیں، وہ دراصل اس کی تہذیب کا اپنا بیان ہوتا ہے۔ غالبؔ محض ایک وسیلہ ہے، صاحبِ کلام وہ تہذیب ہے جو بحران کے سانحے سے گزر رہی ہے۔ ایسی کیفیت ادبیات عالم میں عموماً منفرد رہی ہے۔

(۱۰)

تہذیب اور شاعر کا وہ رشتہ جو بحران کے زمانے میں آشکار ہوتا ہے اور جہاں شاعر کا وجود محض وسیلۂ اظہار بنتا ہے، کوئی استعارہ نہیں ہے۔ یہ مسئلہ ابھی تک حل نہیں ہوا کہ الفاظ کی اپنے طور پر بھی کوئی زندگی ہوتی ہے۔ اگر ایسی کوئی صورت نہ ہوتی تو زبان پر وارد ہوتے ہی وہ نہ تو بول اٹھتے اور نہ ان کی گویائی ظاہر ہوتی۔ اور یہ مسئلہ بھی ایک پیچیدہ سوال ہے کہ کیا تہذیب کلام کر سکتی ہے؟ غالبؔ کی اردو غزل ان دونوں سوالوں کا جواب فراہم کرتی ہے۔ تاہم اس ضمن میں ایک ضمنی امر بھی قابلِ غور ہے۔

غالبؔ کی غزل (اور اس سے مراد اردو غزل ہے) اپنی کلاسیکی تعریف کے قریب ترین ہے اور غزل سے کسی کربناک کیفیت کا مفہوم اخذ کرتی ہے جسے ہرن کی وجودی چیخ کا استعارہ بیان کرتا ہے۔ یہ استعارہ غالبؔ کی غزل میں تہذیب بن کر رونما ہوا ہے اور ہرن کی چیخ تہذیب کا اپنا بیان بن کر ظاہر ہوئی ہے ...... غالبؔ کی غزل کو اس کے کلاسیکی معانی میں جانچنا ضروری ہے......

غالبؔ کی زندگی میں (۱۸۶۹-۱۷۹۷ء) جو زمانہ ظاہر ہوا وہ کمپنی کے دورِ اقتدار کا زمانہ تھا اور اس طرح دو منظر رونما ہوئے تھے۔ ایک منظر قلعۂ دہلی اور بادشاہ دلّی کو ظاہر کرتا تھا اور دوسرا منظر سارے ہندوستان پر ایک نئے پرچم کی سربلندی کو نمایاں کرتا تھا جس کا سربراہ کلکتہ کا حاکم تھا جو مطلق العنان تھا۔ تاریخ کی کتابوں میں یہ دونوں منظر دکھائی دیتے ہیں۔ مگر اُن کی شدت محسوس نہیں ہوتی جو عہدِ غالبؔ میں ممکن تھی اور جس کے ساتھ روحانی کرب بھی پیدا ہوتا تھا۔ غالبؔ کی اردو غزل کے مختلف نسخے غالبؔ کے مختلف مقامات کو بیان کرتے ہیں۔ لیکن ان

مقامات کا مرجع ایک ہے جسے بحرانِ تہذیب کا نام دیا گیا ہے۔ ایک طویل مدت کے بعد غالب کی اردو غزل ایک مکمل واردات بن چکی ہے اور تہذیب کا بحران بھی ایک مکمل صورت اختیار کر چکا ہے اس لیے ان کے باہمی رشتے کو پہچانا جا سکتا ہے۔

بحران کا تجربہ جو ادراک اور واردات بن کر شاعر کی نفیٔ وجود پر اترتا ہے، غالب کی زبان پر عشق اور اصطلاحاتِ تصوف کے الفاظ کو جاری کرتا ہے اور اس طرح مجاز اور حقیقت کی جہتیں کئی شکلیں اختیار کرتی ہیں۔ اس کیفیت میں مشار (سگنی فائر) اور مشارٌ الیہ (سگنی فائیڈ) کے استعارے رونما ہو کر ایک ایسی تشکیل کو آشکار کرتے ہیں جسے تہذیبی بحران کے حوالے سے بخوبی شناخت کیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں یہ شعر قابلِ توجہ ہے:

زمانہ حسن میں اس کے ہے محوِ آرائش
بنیں گے اور ستارے اب آسماں کے لیے

اس شعر کے پہلے مصرعے میں حسن کی جگہ عہد بھی آیا ہے اور اُسے یوں بھی پڑھا گیا ہے:

زمانہ عہد میں اُس کے ہے ......

لیکن سوال یہ نہیں ہے کہ کون سی ترتیب درست ہے؟ بلکہ یہ ہے کہ اس شعر سے کس نوع کے اشارے دستیاب ہوتے ہیں اور ضمیر غائب (اُس) سے کیا مراد ہے؟ اور زمانہ کیوں محوِ آرائش ہے؟ اور کیا سبب ہے کہ پرانے آسمان کے بجائے نئے ستارے بنائے جائیں گے؟ اگر ضمیر غائب (اُس) سے مراد ذاتِ باری تعالیٰ ہے۔ تو شاید زمانہ اس کے اعتراف حسن میں محوِ آرائش اب کیوں ہے، آج سے قبل کیوں ایسا نہ تھا؟ خیال ہے کہ ضمیر غائب کا اشارہ مذہبی نوعیت کا نہیں ہے اور نہ اس شعر سے مراد ظہورِ نو بہ تو ہے اور نہ نئے ستاروں کے بننے کی کوئی صورت ہی اس میں مضمر ہے۔ اگر اشاروں کے حوالے سے اس شعر تک پہنچا جائے تو یہ شعر شدید نوع کے ابہام کو ظاہر کرتا ہے!

تاہم اگر اس شعر میں آسمان کو تقدیر کا استعارہ سمجھ لیا جائے تو اس تقدیر شناسی کے لیے نئے ستاروں کا آجانا اس امر کی نشان دہی کرتا ہے کہ دنیا بدل گئی ہے اور نئی دنیا کے خیر مقدم کو اور اس کو خوش آمدید کہنے کے لیے جس نے اس دنیا کو برپا کیا ہے، زمانہ آرائش میں محو ہے کہ اب جو نیا مقدر رونما ہوگا اس کے ستارے دوسرے ہوں گے۔ پہلے ستاروں کا دور اپنے اختتام کو پہنچتا ہے اور آسمان نے اپنی بساط لپیٹ لی ہے......

اسی طرح یہ شعر بھی غور طلب ہے:

نہ کر تو گماں محو آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں!

یہ شعر ایک دوسری ترتیب لفظی کے ساتھ بھی آتا ہے:

تماشا! کہ اے محو آئینہ داری......

اس شعر کے اشارے تصوف کے استعارے (آئینہ داری) کے حوالے سے ضمیر مخاطب (تو) کو ضمیر متکلم کے بارے میں بے تعلق گردانتے ہیں، اور اگر محوِ آرائش والا شعر بھی اس شعر کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو غالبؔ کے عہد کا نقشہ بخوبی نظر آتا ہے۔ ان اشعار سے جو دنیا اور زمانہ آشکار ہوتا ہے اس میں صدائے گریہ بھی سنائی دیتی ہے:

یوں ہی گر روتا رہا غالبؔ تو اے اہلِ جہاں
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں
یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں
میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں!

یارب! زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرر نہیں ہوں میں

غالبؔ کی شعری کائنات میں ایک صدا یہ بھی سنائی دیتی ہے:

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز　　میں ہوں اپنی شکست کی آواز
تو اور آرائشِ خمِ کاکل!　　میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

ان اشعار کے ذریعے شاعر کا ایک عجیب و غریب پرسونا دکھائی دیتا ہے جو کسی گم ہوتے ہوئے منظرنامے کے لیے پریشان اور دل گرفتہ ہے اور جب اسے منظرنامے کے گم ہو جانے کا شدید احساس ہوتا ہے تو اس کے الفاظ کچھ اس نوع کی کیفیت کا ذکر کرتے ہیں:

وہ فراق اور وہ وصال کہاں　　وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں
دل تو دل، وہ دماغ بھی نہ رہا　　شورِ سودائے خط و خال کہاں
ایسا آساں نہیں لہو رونا　　دل میں طاقت جگر میں حال کہاں
فکرِ دنیا میں سر کھپاتا ہوں　　میں کہاں اور یہ وبال کہاں
تھی وہ ایک شخص کے تصور سے　　اب وہ رعنائی خیال کہاں!

غالبؔ کے شعری سفرنامے میں وقت کی دوہری چاپ سنائی دیتی ہے۔ایک وقت جواس کی اپنی ہستی کے بطن سے گزرتا ہےاور ایک وقت جوتہذیب کا بحران بن کراس کے پیش نظراور پس منظر میں گزرتا ہے۔

(۱۱)

غالبؔ کی شاعری اشاروں کی زبان میں لکھی گئی ہےاور اشاروں کے ذریعے استفہام کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اردو دیوان کی پہلی غزل جسے روایتی اعتبار سے حمدیہ بھی کہا جاسکتا ہے، اشاروں کے رموز کی نشان دہی کرتی ہےاور سب سے بڑا سوال تو یہی ہے کہ اس غزل میں ضمیر غائب (کس) کا مرجع کون ہے؟ اس بات کو واضح کرنے کے لیے اس غزل کا پہلا شعر غور طلب ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس شعر کو حمدیہ کہنے سے صرف اس کی روایتی صورت آشکار ہوتی ہےاور نفسِ مضمون بھی روایتی دکھائی دیتا ہے۔قدرتِ کلام،صرف الفاظ کے انتخاب میں نظر آتی ہے۔مجاز اور حقیقت کے فلسفے کی روشنی میں نفس مضمون ایک صداقتِ مطلق کی طرف اشارہ کرتا ہےاور اس امر کا احتجاج رقم کرتا ہے کہ اشیاء کا لباس کاغذی کیوں ہے؟ پیکر تصویر فانی کیوں ہے؟ تصویر کے حوالے سے جو پیکر سامنے آتا ہے، وہ کاغذ کا استعارہ بروئے کار لایا ہے۔تاہم 'کاغذی' کی ترکیب کو ان معانی میں قبول کرنا زیادہ مناسب دکھائی دیتا ہے جہاں اسے کاغذی بادام اور اخروٹ کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہےاور وہاں کاغذی سے نازک اور جلد ٹوٹ جانا مراد ہے۔اس شعری منظرنامے میں ضمیر غائب کا اشارہ حمدیہ اور بے حد واضح ہے لیکن جب اس اشارے کو تہذیب کے بحران کا کوئی پیغام گردانا جائے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ نقش کس کی شوخیٔ تحریر کا فریاد کناں ہے؟ تحریر کی شوخی کا حسن تو ایک بڑی صداقت ضرور ہے لیکن یہ شوخیٔ تحریر،فریادی کس لیے ہے؟ یہ استفہامیہ

اشارہ غالبؔ کی شعری طبع کا غماز ہے اور خیال گزرتا ہے کہ فریادی کی ترکیب نقش کے ناپید ہونے سے اپنا جواب اخذ کرتی ہے۔ غالبؔ کی شعری اصطلاح میں یہ بات بھی شامل کی جاسکتی ہے کہ تہذیب بھی نقش ہے اور تہذیب بھی کسی کی شوخیٔ تحریر کی نشان دہی کرتی ہے اور نقش و تصویر کے مانند اس کا لباس بھی کاغذی ہے۔ مغلیہ اقتدار کے منظر پر کمپنی کے اقتدار کا نقشہ ابھرتے ہوئے دیکھ کر کاغذی پیرہن کی ترکیب کا مفہوم خود بخود واضح ہو جاتا ہے...... تاہم ایسے استدلال کو محض قیاس آرائی نہیں کہا جاسکتا......

اس غزل میں تنہائی اور آگہی اور دام شنیدن کے اشارے بھی معنی خیز اور غور طلب ہیں۔ تنہائی کا روگ کچھ ایسا سنگین ہے کہ صبح سے شام کا کرنا بھی دشوار ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ اس سوال کے جواب میں آگہی کا اشارہ رونما ہوتا ہے جو صرف سنی سنائی باتوں سے حالات کو پہچاننے کی سعی کرتی ہے۔ غالبؔ اشاروں کی زبان میں اس امر کا بیان کرتا ہے کہ جو کچھ اس کی زبان پر وارد ہوا ہے اُسے سمجھنا آسان نہیں ہے کہ اس کا تعلق عنقا سے ہے، جو موجود اور غیر موجود کے مابین دنیاؤں کی نشان دہی کرتا ہے۔ غالبؔ کی شعریت میں عنقا کو بحرانِ تہذیب کا اشارہ بھی گردانا جاسکتا ہے۔ اگر معانی کے شعور کی اس طرح صورت پذیری کو قبول نہیں کیا جاسکتا ہے، تو بھی شمشیر کے استعارے اور زنجیر کا جس میں سوز اندروں سے ہر حلقۂ زنجیر بنتا ہے، شعری جواز ممکن نہیں ہوتا۔ شمشیر کے ناکارہ ہو جانے کو 'سینۂ شمشیر سے باہر ہے دمِ شمشیر' کہہ کر واضح کیا گیا ہے۔ غالبؔ کی عظمت اس امر میں ہے کہ وہ اشاروں کے بطن سے شاعری اخذ کرتا ہے۔ اس غزل میں جس جذبے کا ذکر ہے اس کا شوق بے اختیار ہو چکا ہے۔ تہذیب کے بحران کی یہ کیفیت قابلِ غور ہے۔

(۱۲)

تہذیب کے بحران کا استعارہ شاید پوری طرح غالبؔ کے کلام کے بارے میں رہنمائی نہیں کرسکتا۔ غالب کی اردو غزل کے کچھ منطقے ایسے بھی ہیں جن کو بحران کے ساتھ منسلک نہیں کیا جاسکتا۔ ان میں ایسے اشعار بھی شامل ہیں:

(۱) غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں

(۲) لے تو لوں سوتے میں اس کے پاؤں کا بوسہ مگر

(۳) ہم سے کھل جاؤ بہ وقتِ مے پرستی ایک دن

(۴) دھوتا ہوں جب میں پینے کو اس سیم تن کے پاؤں

تاہم یہ اشعار ایک مختلف طرزِ احساس کی نمائندگی کرتے ہیں...... جس کا تعلق بھی تہذیب کے بحران ہی کے استعارے سے ہے۔

تہذیب کا بحران، جہاں کرب اور آشوب کی کیفیت کو رونما کرتا ہے اور بحران کے تحت شکستِ ذات اور گم گشتگی کے رویوں کی تشکیل کرتا ہے وہیں اس تہذیب کے در و بام بھی وا ہو جاتے ہیں اور شاعر کو سیاحتِ وسعت کے خانۂ جنوں پر آمادہ کرتے ہیں۔ جن اشعار کا اوپر ذکر کیا گیا ہے اور جن کے طرزِ احساس کی جانب اشارہ کیا گیا ہے وہ اس سیر و سیاحتِ تہذیب ہی میں سنائی دیتے ہیں۔ غالبؔ اس سیاحت کے دوران غزل کی پھیلی ہوئی دنیا سے گزرتا ہے۔ اسے محبتوں کی ازلی تکون (عاشق، معشوق اور عشق) دورانِ سیاحت نظر آتی ہے۔ پری زاد دکھائی دیتے ہیں۔ لیلیٰ اور مجنوں کے اشارے جھلملاتے ہیں۔ منصور اور طورِ سینا کا منظر دکھائی دیتا ہے اور ایک ایسا مقام بھی ملتا ہے:

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں — خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں
دل آشفتگاں خالِ کنجِ دہن کے — سویدا میں سیرِ عدم دیکھتے ہیں
ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم — قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود — ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

پھر بے خودی میں بھول گیا راہِ کوئے یار — جاتا وگرنہ ایک دن اپنی خبر کو میں

تم ہی کہو کہ گزارا صنم پرستوں کا — بتوں کی ہو اگر ایسی ہی خو تو کیوں کر ہو
الجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ — جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیوں کر ہو
ہمارے ذہن میں اس فکر کا ہے نام وصال — کہ گر نہ ہو، تو کہاں جائیں، ہو تو کیوں کر ہو

(۱۳)

اس سیاحتِ وسعت ے خانۂ جنوں میں ان اشعار کا ایک خاص مقام ہے:

الجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ — جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیوں کر ہو

مستانہ طے کروں ہوں، رہِ وادیٔ خیال　　تا، بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے
ڈھونڈے ہے اس مغنیٔ آتش نفس کو جی　　جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے
کرتا ہے بسکہ باغ میں تو بے حجابیاں　　آنے لگی نکہتِ گل سے حیا مجھے

اس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے　　بیٹھا رہا، اگرچہ اشارے ہوا کیے
غالب تمھیں کہو کہ ملے گا جواب کیا　　مانا کہ تم کہا کیے اور وہ سنا کیے

متقابل ہے مقابل میرا　　رُک گیا دیکھ روانی میری
کب وہ سنتا ہے کہانی میری　　اور پھر وہ بھی زبانی میری
کردیا ضعف نے عاجز غالب　　ننگ پیری ہے جوانی میری

اور:

رکھتا پھروں ہوں خرقہ و سجادہ رہنِ مئے
مدّت ہوئی ہے دعوتِ آب و ہوا کیے

سیاحت وسعتِ مئے خانۂ جنوں کے دوران وہ غالبؔ آشکار ہوا ہے جسے زمانے نے عزیز سمجھا ہے۔ اس شاعر کو اس کا عہد اور اس کا ماحول اور تاریخ و جغرافیہ آشکار کرنے سے قاصر تھا۔ اگر کسی عہد کی عکاسی سے کچھ حاصل ہوتا ہے تو وہ شاعری نہیں ہوتی، نثر ہوتی ہے۔ تہذیب کے در و بام میں سفر کرنے سے شاعری حاصل ہوتی ہے۔ غالبؔ کو اس کے عہد نے نہیں اُس کی تہذیب نے شاعری دی ہے اور اس خصوصیت کی وضاحت کے لیے کچھ اشعار اوپر نقل کیے گئے ہیں۔

شاعری (اور خاص طور پر عظیم شاعری) میں اشاروں کے پیغامات کا سراغ بہت ضروری ہوتا ہے اور ہماری روایت میں ایسے اشارے ضمائر (ضمیروں) کے ذریعے رونما ہوتے ہیں۔ جن اشعار کا ذکر کیا گیا ہے ان میں دوسرے اشارے بھی نظر آتے ہیں جو استعاروں کی صورت میں ہیں۔ آئینہ، وادیٔ خیال، مغنیٔ آتش نفس، جلوۂ برق فنا، خرقہ و سجادہ، دعوتِ آب و ہوا کا ذکر غور طلب ہے۔ اسی طرح ضمیرِ مخاطب تم اور تو اور متقابل و مقابل کی ترکیب اور کیفیت مکالمہ جس میں ضمیر غائب (وہ) کا استعمال ہے...... اس ضمن میں اس شعر کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے:

کرتا ہے بسکہ باغ میں تو بے حجابیاں
آنے لگی ہے نکہتِ گل سے حیا مجھے

باغ ایک استعارہ بھی ہے اور باغ ہستی، دنیا اور مظاہر فطرت کے معانی کی پیغام رسانی بھی کرتا ہے۔ یہ تمام اجزا جس تہذیب کی صورت گری کرتے ہیں اس کے جمالیاتی مظاہر غالبؔ کی غزل میں رونما ہوئے ہیں۔ اس اعتبار سے وسعتِ مے خانۂ جنوں، اس تہذیب کا جمالیاتی مظہر ہے جو کمپنی کے دورِ اقتدار میں بحران کا شکار ہوئی ہے۔ یہ سانحہ صرف برصغیر پر ہی نہیں اترا تھا بلکہ سارا عالمِ اسلام اس سانحے کی زد میں آ گیا تھا۔ اس زاویۂ نگاہ کے مطابق غالب، عالم اسلام کے دورِ ابتلا کی گواہی بھی مرتّب کرتا ہے اور اسلامی تہذیب کی دنیاؤں میں گزر کرنے کی راہ بھی دکھاتا ہے۔ غالبؔ کے بہت بعد جدید ترکی کے شاعر ضیاء گوک آلپ نے عالمِ اسلام کے مستقبل کے لیے تصوف کی جمالیات کو لازمی قرار دیا تھا۔

اسی ضمن میں متقابل اور مقابل کے حوالے سے آئینہ دوبارہ مکالماتی کیفیت کو بیان کرتا ہے۔ تاہم ذیل کا شعر ایک جدا کیفیت کی خبر دیتا ہے:

پھر بے خودی میں بھول گیا راہ کوئے یار
جاتا وگرنہ ایک دن اپنی خبر کو میں

راہِ کوئے یار، بے خودی اور صورتِ بے خبری سے جو مقامِ حال رونما ہوا ہے وہاں ضمیر متکلم خود دونیم ہوئی ہے اور 'میں' کی خبر لینے کو 'میں' کا جانا ضروری ٹھہرتا ہے۔ یہ کیا عجیب دنیا ہے اور اس کی کیسی مجالیات ہے؟...... برصغیر اس تہذیبی مجالیات کا وطن تھا اور اس تہذیبی مجالیات نے باغ اور گل و صنوبر کے ساتھ ساتھ سرو قامت اور قدِ آدم کی رونمائی بھی کی تھی:

گلشن کو تری صحبت از بسکہ خوش آئی ہے
ہر غنچے کا گل ہونا آغوش کشائی ہے

غالبؔ کی شاعری مظاہر فطرت کے ذریعے تہذیب کے خدوخال آشکار کرتی ہے اور اس کے حسن کو ایک پائیدار صداقت کے طور پر مستحکم کرتی ہے۔

(۱۴)

تہذیب کے بحران اور سیاحتِ وسعتِ مے خانۂ جنوں کے حوالے سے غالبؔ کے یہ اشعار قابلِ ذکر ہیں، جہاں اس نے اپنی کیفیت کی وضاحت کی ہے:

مری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے
خزاں کیا، فصلِ گل کہتے ہیں کس کو، کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں، قفس ہے اور ماتم بال و پَر کا ہے

غالبؔ کی شاعری میں تہذیب کی جدلیات سے تحیّر اور حیرت کا منظر پیدا ہوتا ہے اور تمنا کے سفر کی منازل بھی رونما ہوتی ہیں لیکن جو شے اس میں اضافہ کرتی ہے وہ نالہ وفغاں ہے۔ نالہ و فغاں کے ساتھ شاعر اپنی ہستی کی نسبت کا تعین کرتا ہے۔ غالبؔ نے اس حیرت آبادِ تمنا میں سنائی دینے والے نالہ وفغاں کو عنقا کا نام بھی دیا ہے اور یہی استعارہ غالبؔ کے دیوان کی پہلی غزل میں بھی موجود ہے۔ اگر یہاں نالہ (درحیرت آبادِ تمنا) عنقا ہے تو پہلی غزل کا مفہوم بھی عنقا کے ذریعے نالہ و فغاں کا ہے۔ تہذیب کی سیاحت بھی غم و اندوہ سے رہائی نہیں دلاتی کیوں کہ جس بحران نے شاعر کی آگہی کو گرفت میں لے رکھا ہے وہاں اسیری ہے، قفس ہے اور بال و پر کے کٹ جانے کا ماتم ہے۔ غالبؔ کے یہ اشعار اس کے کسی ذاتی غم اور انفرادی محفلِ نشاط کا ذکر نہیں کرتے بلکہ ان کے ذریعے کسی بہت بڑے واقعے اور منظر کا کرب رونما ہوتا ہے اور تہذیب کے بحران سے بڑھ کر کون سا دوسرا کرب ہو سکتا ہے جو انسان کو پوری طرح پائمال کرنے پر قادر ہو۔

(۱۵)

غالبؔ کے مقام و مرتبے کے لیے کئی دوسرے معیار اور اندازِ نظر برابر کارآمد ہیں۔ تاہم یہ سوال ضرور پوچھا جا سکتا ہے کہ غالبؔ کیوں عظیم ہے؟ اور اس کی شعری عظمت کس میں ہے؟ اس ضمن میں قابلِ ذکر یہ بات ہے کہ غالبؔ نے لفظ کو دو الگ الگ طور پر استعمال کیا ہے اور وہ لفظ جو معانی کو باقاعدہ بیان کر سکتا ہے نثر کے لیے مخصوص ہے اور جس لفظ کے ذریعے معانی کے بجائے حیرت کا سبب بھی بنتا ہے۔ وہ ایک انجانے گہرے کرب کا محرک بھی بنتا ہے اور اس طرح اس کی شاعری کا لفظ کرب اور حیرت کے ایک گہرے تاثر کو نمایاں کرتا ہے جسے معانی میں بیان نہیں کیا جا سکتا جسے صرف سنا جا سکتا ہے اور جس کے تاثر سے دل کو پریشان بھی کیا جا سکتا ہے! لفظ کی ایسی خصوصیت غیر معمولی ہے اور جہاں اس لفظ سے شاعری آشکار ہوتی ہے وہاں قاری دم بخود ہو جاتا ہے۔ عظمت کی ایک پہچان شاید یہی ہے کہ تاثر دے کر دم بخود کرتی ہے اس لیے

عظمت کا تجزیہ کرنا دشوار ہے اس کے ساتھ سفر کرنا ضروری ہوتا ہے۔ غالب کے ساتھ تہذیب کا بحران، تہذیب کی جمالیاتی تشکیل اور تاریخ کا عمل ایک لمحے میں رُکتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور اس لمحے کے عین درمیان غالب نظر آتا ہے جو کلام کرتا ہے اور تینوں اکائیاں متحرک ہونے لگتی ہیں۔ تاریخ کا عمل جاری ہوتا ہے۔ تہذیب کا بحران اپنا قفلِ ابجد کھولتا ہے اور تہذیب کی جمالیاتی تشکیل اپنے در و بام وا کرتی ہے اور ایک صدا گونجتی ہے:

مہرباں ہو کے بلالو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آبھی نہ سکوں

غالب کے ذریعے حال اور ماضی کسی بھی لمحۂ حاضر میں موجود ہو سکتے ہیں اور اسی میں غالب کا غیر معمولی مقام دکھائی دیتا ہے۔

◆◆

ابوالکلام قاسمی

غالبؔ کا شعری لہجہ

مرزا غالبؔ کی شاعری کی تعبیر اور قدر و قیمت کے تعین کی خاطر جن تنقیدی معیاروں کو رو بہ عمل لایا گیا ہے ان میں غالبؔ کے بالواسطہ طرزِ تخاطب کو بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ ہیئتی تنقید کے وہ پیمانے جو شاعری کی استعاراتی اور علامتی معنویت، کفایتِ لفظی اور معنوی امکانات کو زیادہ نمایاں کرتے ہیں، وہ غالبؔ فہمی کے عمل کو زیادہ راس آئے۔ اس بات کو دوسرے الفاظ میں اس طرح بھی کہا جاسکتا ہے کہ غالبؔ کی استعارہ سازی کو ان کی معنی آفرینی کے سرچشمے کے طور پر دیکھنے کا رجحان عام رہا ہے، مگر اس تنقیدی طریقِ کار نے غالبؔ کے شعری لہجے، اسلوب اور اندازِ بیان کی طرف متوجہ ہونے کا موقع بہت کم دیا۔ اس ضمن میں زبانی روایت یا Oral Tradition کے زیر اثر پروان چڑھنے والی شاعری کے لوازم سے بھی صرفِ نظر کیا گیا، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر تک کی اردو شاعری کو اگر اس سیاق و سباق میں دیکھا جاتا تو شعری لہجے کے تشکیلی عناصر کے بارے میں بعض بنیادی باتیں سامنے آسکتی تھیں۔ زبانی روایت سے وابستہ شاعری میں سننے سنانے کے عمل، الفاظ کو رموزِ اوقاف کی رعایت سے ادا کرنے، صرف ونحو کی مناسبت سے حروف اور الفاظ پر زور دینے اور زبان کو لہجے اور آہنگ کے ساتھ ترسیلی سطح پر برتنے کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس نوع کی نزاکتوں کو نشان زد کرنے کی خاطر اگر کسی ایک اصطلاح کا سہارا لیا جائے تو اسے شعری لہجے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اس لیے غالبؔ کی تفہیم کا ایک تنقیدی طریقِ کار ان کے شعری لہجے کی دریافت کو بھی بنایا جانا چاہیے۔

شاعری میں محاورہ اور روزمرہ کا خیال، زبان کو روایتی سلاست اور روانی کے ساتھ استعمال کرنا اور رائج لسانی ضابطوں کو غایت احتیاط کے ساتھ برتنے کی کوشش کرنا ایک بات ہے اور زبان میں اپنے مخصوص طرزِ ادا کے ذریعے نئے معنی کا امکان پیدا کرنا اور لہجے کے نشیب و فراز سے مفہوم میں کسی نئی جہت کی گنجائش پیدا کر دینا دوسری۔ اوّل الذکر معاملے میں غالبؔ کے متعدد معاصرین اور متقدمین کو امتیاز حاصل تھا، مگر غالبؔ نے اپنے لیے دوسرا راستہ منتخب کیا تھا جس میں لفظی اور معنوی رعایت اور محاورہ اور روزمرّہ تک کا استعمال غیر روایتی اور انفرادی معلوم ہوتا ہے۔ غالبؔ کے دو شعر ہیں جن میں مرنے اور موت کو روزمرّہ کے اعتبار سے بھی استعمال کیا گیا ہے اور محاورے کے اعتبار سے بھی۔ مگر یہ استعمال روایتی اس لیے نہیں بن پاتا کہ ایک لفظ کے دوہرے معنوں کے لیے استعمال نے 'قولِ محال' کی صورت پیدا کر دی ہے اور روزمرّہ اور محاورے کے ظاہری تضاد نے معنی کی ایک تیسری سطح کو نمایاں کیا ہے جسے Paradox کا نام بھی دیا جا سکتا ہے:

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا ‏ اسی کو دیکھ کے جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی ‏ موت آتی ہے پر نہیں آتی

پہلے شعر میں 'اُسی کو دیکھ کے جیتے ہیں'، روزمرّہ کے طور پر اور 'جس کافر پہ دم نکلے' محاورے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور اس تضاد سے جینے اور مرنے میں فرق نہ ہونے کے مفہوم کی توثیق کی گئی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر کا پہلا حصہ محاورے پر اور دوسرا حصہ روزمرّہ پر مبنی ہے اور توثیق ہوتی ہے ایک تیسری بات کی کہ 'موت آتی ہے پر نہیں آتی'۔ اس مثال سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ غالبؔ کے متن میں استعارہ اور تمثیل کے علاوہ بھی بعض ایسے شعری طریقِ کار کا استعمال کیا گیا ہے جن کے باعث کبھی معنی کی نئی جہات نمایاں ہوتی ہیں، کبھی سامنے کے معنی التواء میں جا پڑتے ہیں اور کبھی ایک ایک شعر میں لہجہ اور صوت کی کئی کئی اکائیاں اپنی الگ ادائیگی کا مطالبہ کرتی ہیں۔

غالبؔ کے شعری لہجے کے تعین میں زبان کی نحوی ساخت سے انحراف اور حرف وصوت کی ادائیگی کا انفرادی انداز بہت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ غالبؔ کا متن اپنی معنوی دبازت کی عقدہ کشائی کے لیے استعاراتی اور علامتی طرزِ تنقید سے زیادہ ہم آہنگ ہے، لیکن غالبؔ کے شاعرانہ لہجے نے بھی معنی آفرینی کے عمل میں کم حصہ نہیں لیا ہے۔ غالبؔ کی

تنقید میں لہجے کی شناخت کی طرف ہر چند کہ کوئی منظم اور مربوط کوشش سامنے نہیں آئی، تاہم ایسا بھی نہیں ہے کہ اس اہم طریقِ کار کی طرف کسی نقاد نے توجہ ہی نہ دلائی ہو۔ غالبؔ کے کلام کے پہلے نقاد الطاف حسین حالی نے 'یادگارِ غالب' میں 'پہلودار بیان' اور 'اندازِ بیان' کا ذکر بار بار کیا ہے اور کئی اشعار کی تشریح اسی زاویۂ نظر کے ساتھ کی ہے۔ حالی کے اس زاویۂ نظر کی بہترین مثال اس وقت سامنے آتی ہے، جب وہ:

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

کی تشریح کرتے ہیں اور واضح کرتے ہیں کہ 'لبِ ساقی پہ صلا' کی تکرار سے کتنے اور کیسے پہلو پیدا ہو سکتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"مئے مرد افگنِ عشق کا ساقی یعنی معشوق، بار بار صلا دیتا ہے، یعنی لوگوں کو شرابِ عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ کہ شرابِ عشق کا کوئی خریدار نہیں رہا، اس لیے اُس کو بار بار صلا دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ مگر زیادہ غور کرنے کے بعد جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے، اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہیں اور وہ یہ ہیں کہ پہلا مصرع یہی ساقی کی صلا کے الفاظ ہیں اور وہ اس مصرعے کو مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں کہتا ہے: 'کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق'؟ یعنی کوئی ہے جو مئے مرد افگن عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا تو اسی مصرعے کو مایوسی کے لہجے میں مکرر پڑھتا ہے: 'کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق'! یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجے اور طرزِ ادا کو بہت دخل ہے، کسی کو بلانے کا لہجہ اور ہے اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا انداز اور ہے جب اس طرح مصرعِ مذکور کی تکرار کرو گے، فوراً یہ معنی ذہن نشیں ہو جائیں گے۔"

حالیؔ کی اس تشریح میں بلانے کے لہجے، مایوسی کے لہجے یا چپکے چپکے کہنے کے انداز کی نشان دہی صاف موجود ہے اور یہ وضاحت بھی کہ "اس میں لہجے اور طرزِ ادا کو بہت دخل ہے۔" اس شعر میں ان لہجوں کے ماسوا چیلنج کی کیفیت اوپری سطح پر محسوس کی جا سکتی ہے۔ یہ غالبؔ کا ایک ایسا

مخصوص طریقِ کار ہے۔ جس کا استعمال ان کے متعدد اشعار میں کہیں مکرّر یا تکرار کے لفظ سے اور کہیں اس لفظ کے استعمال کے بغیر بھی ملتا ہے:

سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو

بہرا ہوں میں تو چاہیے دونا ہو التفات
سنتا نہیں ہوں بات مکرر کہے بغیر

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوحِ جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں

مرتا ہوں اس آواز پہ ہر چند سر اڑ جائے
جلاد سے لیکن وہ کہے جائیں کہ ہاں اور

پہلے شعر میں 'مکرر' کے لفظ نے 'سر کی قسم' کے لفظ کو مثبت اور منفی دونوں معنوں کا حامل بنا دیا ہے اور آخری شعر میں 'ہاں اور' کے لفظ نے مسلسل تکرار کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

یہ محض اتفاق ہے کہ بعد کے نقادوں نے غالبؔ کی شاعری کے ضمن میں لہجے کی پہچان کا سلسلہ آگے نہیں بڑھایا۔ البتہ ماضیِ قریب میں جدید زندگی کے تقاضے اور بیسویں صدی کے سوالیہ مزاج کے پیشِ نظر غالبؔ کی معنویت کے اس تناظر کو کسی قدر اہمیت دی گئی ہے مگر اس اندازِ نقد کا انحصار شعری لہجے کے مختلف پہلوؤں کی نشان دہی پر کم اور سماجی یا ثقافتی حوالے کے طور پر زیادہ رہا اور اس طرح بات وہیں پہنچی کہ حالی کی لہجہ شناسی کے باوجود غالبؔ کے شعری لہجے کی شناخت کو کسی مربوط اور منظم تنقیدی طریقِ کار کی حیثیت حاصل نہ ہو سکی۔ جب کہ اس اندازِ مطالعہ کی اہمیت اُس وقت اور بڑھ جاتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ 'لہجہ' پر مبنی اشعار کی تعداد غالبؔ کے متداول دیوان میں بیش از بیش ہے۔ اس کے مقابلے میں 'نسخۂ حمیدیہ' میں یا بحیثیت مجموعی غالبؔ کی شاعری کے اس حصے میں جس کو خود غالبؔ نے انتخاب کے وقت دو ثلث کے قریب نکال دیا تھا، بمشکل گنتی کے دو چار شعر ایسے ملتے ہیں جن کے معنی 'لہجے' سے متعین ہوتے ہوں، اس لیے حالی کا یہ اندازہ غلط نہیں معلوم ہوتا:

> ''چوں کہ مرزا کی طبیعت فطرتاً نہایت سلیم واقع ہوئی تھی، اس لیے نکتہ چینوں کی تعریضوں سے ان کو بہت تنبیہ ہوتی تھی۔ آہستہ آہستہ ان کی طبیعت راہ پر آتی جاتی تھی۔ اس کے سوا جب مولوی فضل حق سے مرزا کی راہ و رسم بہت بڑھ گئی اور مرزا اُن کو خالص و مخلص دوست اور خیر خواہ سمجھنے لگے تو انھوں نے اس قسم کے اشعار پر بہت روک ٹوک شروع کی، یہاں تک کہ انھیں کی تحریک سے انھوں نے اپنے اردو کلام میں سے جو اُس

وقت موجود تھا، دوثلث کے قریب نکال ڈالا اور اس کے بعد اس روش پر چلنا چھوڑ دیا۔''

اس بیان سے غالبؔ کے انتخاب یا متداول دیوان میں شامل شاعری کو غالبؔ کا نمائندہ ترین کلام قرار دینے پر حالی کا اصرار ثابت ہوتا ہے۔ اس لیے اس بات کو تسلیم کر لینے میں کوئی مضائقہ نہیں ہونا چاہیے کہ خود غالبؔ کے نزدیک بھی اپنے مخصوص لہجے یا طرزِ ادا کی نمائندگی کرنے والے کلام کو کیا اہمیت حاصل تھی؟ چناں چہ غالبؔ کی تفہیم میں لہجے کی کارفرمائی اور لہجے کی تشکیل میں معاون عناصر کی نشان دہی کی طرف توجہ مبذول کر کے غالبؔ فہمی کے دائرۂ کار کو مزید وسعت دی جا سکتی ہے۔

غالبؔ کے یہاں استفہامیہ اور استعجائیہ لہجے کی کثرت کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ ان کی متعدد غزلیں ایسی ہیں جن میں زمین کا استعمال اور ردیف کا انتخاب پوری پوری غزل کو سوالیہ اور استفہامیہ اشعار کا مجموعہ بنا دیتا ہے۔ وہ کبھی لفظوں اور آوازوں کی تکرار سے، کبھی کسی لفظ میں تخفیف یا اضافے کے ذریعے، کبھی مناسباتِ لفظی کی بنیاد پر اپنے لہجے میں ارتعاشات پیدا کرتے ہیں اور کبھی مکالمے، تقابل اور موازنے کا طریقہ استعمال کر کے متناسب یا متضاد صورتِ حال کو ابھارتے ہیں۔ لہجے کا یہ تنوع ان کی شاعری میں بلند آہنگی اور شکوہ کی بالادستی کے ساتھ ساتھ کبھی ان کے لہجے میں ٹھہراؤ، کبھی سرگوشی، کبھی محزونی، کبھی دھیما پن اور کبھی نرم روی پیدا کر دیتا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ اندازِ بیان کی اس کثرت کے باوجود ان کا لہجہ کبھی پست اور انفعالیت زدہ نہیں ہو پاتا۔

غالبؔ کی شاعری میں لہجے کے تنوع کو بعض نقادوں نے ان کے انشائیہ بیان کے دائرۂ کار میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے اور انشائیہ بیان کو ایک ایسے مطلق بیان سے تعبیر کیا ہے جو جھوٹ اور سچ کے احتمال سے ماورا ہو۔ ممکن ہے کہ علمائے بلاغت نے انشائیہ بیان کو خبریہ بیان پر اسی باعث مقدم قرار دیا ہو کہ اس کا اطلاق دوررس ہو اور اس کی باعث تعمیم کا ایک بڑا دائرہ بنتا ہے، تاہم اس کے علاوہ بھی غالبؔ نے اپنے لہجے میں بعض ایسے پہلو نکالے ہیں جن کی وجہ سے معنی آفرینی کی نت نئی راہیں نکلتی ہیں، جن میں سے بعض کی طرف گزشتہ سطور میں توجہ دلائی گئی ہے۔ ابھی اس بات کا ذکر بھی آ چکا ہے کہ غالبؔ بعض لفظوں کی جگہ تبدیل کر کے یا بعض الفاظ میں حروف کی تخفیف یا سابقہ اور لاحقہ کا اضافہ کر کے مفہوم کے نئے امکانات پیدا کر دیتے ہیں۔ خورشید کی جگہ 'خور' اور نگاہ کی جگہ 'نگہ' کے الفاظ دوسرے شاعروں کے یہاں بھی ملتے ہیں مگر

دوسروں کے یہاں بات مترادف لفظ کے استعمال سے آگے نہیں جاتی جب کہ غالبؔ کے کلام میں اس طرح کی لفظی تحریف یا تقلیب مفہوم یا مدلول کی تحریف یا تقلیب کا اشاریہ ہوتی ہے۔ وہ کبھی ایک مصدر سے ایک ہی شعر میں کئی مشتقات نکالتے ہیں اور ہر لفظ اپنی جگہ انفرادی رول ادا کرتا ہے۔ وہ کبھی مفرد لفظ کو مختلف تراکیب کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور کبھی لفظ کو مدلول یا شے کا متبادل بنا کر پیش کرتے ہیں۔ شارحینِ غالبؔ نے اس نوع کے اشعار میں ایک سے زیادہ معنی کی گنجائش کا ذکر کیا ہے مگر اس بات کا تجزیہ بالعموم نہیں کیا گیا کہ معنی کی کثرت کی بنیاد لسانی سطح پر کیوں کر قائم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں بعض مثالوں کے ذریعے الفاظ کی کارکردگی کو زیادہ واضح طور پر بیان کیا جاسکتا ہے۔ غالبؔ کا ایک شعر ہے:

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہوگئے مرے دیوار و در، در و دیوار

اس شعر کے دوسرے مصرعے میں دیوار کی جگہ 'در' اور 'در' کی جگہ 'دیوار' کا لفظ استعمال کیا گیا ہے، مگر لفظ کی جگہ تبدیل کر کے شے یا مدلول کی جگہ کی تبدیلی کا جو انداز اختیار کیا گیا ہے وہ بلاشرکت غیرے غالبؔ کا وہ بیانیہ طریقِ کار ہے جو معنی آفرینی کے بالکل اچھوتے انداز کو سامنے لاتا ہے۔ اسی طرح غالب کا شعر ہے کہ:

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے

اس شعر میں بہ ظاہر امید اور ناامیدی کی صنعتِ تضاد کو استعمال کیا گیا ہے۔ مگر تضاد کی صنعت یہاں محض ایک فنی تدبیر نہیں۔ شعر کی پوری منطق 'امید' کے لفظ پر قائم ہے۔ پہلے مصرعے میں مرنے کی امید پر جینے کا انحصار ملتا ہے مگر دوسرے مصرعے میں اسی امید یا جینے کے انحصار کو ناامیدی کے انسانی رویے پر مبنی دکھلایا گیا ہے۔ استعارے یا تمثیل کے استعمال کے بغیر ایک مثبت ردیئے سے منفی رویّے کا مفہومِ مخالف پیدا کر لینا غالبؔ سے ہی مختص ہے۔

غالبؔ نے اپنے دو شعروں میں نگاہ، نگہ اور مژگاں کو قریب قریب ہم معنی الفاظ کے طور پر استعمال کیا ہے:

بہت دنوں میں تغافل نے ترے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بہ ظاہر نگاہ سے کم ہے

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو میری کوتاہیٔ قسمت سے مژگاں ہوگئیں

پہلے شعر میں توجہ اور تغافل کے لیے نگاہ اور نگہ میں ایک حرف کی کمی اور زیادتی پیدا کر کے پوری کھلی ہوئی آنکھ اور 'ادھ کھلی آنکھ' کا تاثر پیدا کیا گیا ہے اور لفظ کو معنی کا یا دال کو مدلول کا ایسا متبادل بنایا گیا ہے کہ توجہ، عدم توجہ، معمولی توجہ اور تغافل کا نازک اور باریک فرق معنوی سطح کے ساتھ لفظی سطح پر بھی قائم ہوگیا ہے۔ جب کہ دوسرے شعر میں نگاہوں کی دور رسی اور مژگاں کی کوتاہ رسی کو دل کے پار ہونے اور 'کوتاہیٔ قسمت' کی مناسبت سے مژگاں کی کوتاہ قدمی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اسی طرح غالبؔ کا ایک شعر ہے:

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی

اس شعر کے بارے میں شارحینِ غالبؔ نے بالعموم حالیؔ کی وضاحت پر انحصار کیا ہے مگر یہ نہیں بتایا کہ دور اور قریب کے دو مفہوم کیوں کر محض ایک لفظ کی تحریف کے ذریعے واضح کیے گئے ہیں۔ اس شعر کا بنیادی لفظ 'باد' ہے اور اس سے بادہ نوشی اور باد پیمائی کی تراکیب بنا گئی ہیں۔ باد کی مناسبت سے باد پیمائی اور بادہ کی مناسبت سے بادہ نوشی کے الفاظ نہ صرف یہ کہ اسم کو فعلیت سے ہم آہنگ کرنے کا ذریعہ ہیں بلکہ ایک ترکیب میں لغوی اور دوسری میں محاوراتی معنی کی گنجائش اس طرح پیدا کی گئی ہے کہ کبھی بادہ نوشی مبتدا معلوم ہوتی ہے اور باد پیمائی اس کی خبر اور کبھی باد پیمائی مبتدا اور بادہ نوشی خبر بن جاتی ہے۔ مزید یہ کہ باد پیمائی کو ہوا خوری کے معنی میں سمجھا جائے تو اس کے سامنے کے معنی پیدا ہوتے ہیں اور 'کارِ فضول' کے معنی میں اس کی تشریح کی جائے تو شراب نوشی ایک لایعنی فعل بن جاتی ہے۔ روزمرّہ اور محاورے کا ایسا تخلیقی استعمال جو معنوی حد بندی کی نفی کرتا ہے اس کا دارومدار غالبؔ کے شعری لہجے کے لفظی طریقِ کار کے علاوہ کسی اور صنعت پر نہیں۔ غالبؔ کا ایک شعر ہے:

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

اس پورے شعر کا انحصار قد و قامت کی لفظی ترکیب پر ہے۔ دونوں لفظ ہم معنی ہونے کے سبب مترادف کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ غالبؔ نے قامت میں ایک حرف کا اضافہ کر کے

قیامت کا لفظ بنایا اور قد کی رعایت سے قدِ آدم کی ترکیب اس طرح بنائی کہ سرو قد اور قد آدم میں مناسبت ہونے کے باوجود فرق باقی رہے اور اس طرح محبوب کے قامت کو قیامت کا مشابہ بتاتے ہوئے اک قدِ آدم کا استثنا کیا اور قیامت کے فتنے کی شدت کچھ اس طرح کم کردی گویا قیامت کے فتنے میں محبوب کا قامت شامل بھی ہے اور الگ بھی۔ پھر یہ کہ عام قد آدم اور سرو قامت محبوب کی رعایت کے باعث دونوں کا فرق بھی قائم رکھا گیا ہے۔ یہ لسانی ہنر مندی قد اور قامت کو بنیادی الفاظ کی طرح استعمال کرنے کے سبب ہی ممکن ہوسکی ہے جس کی بنیاد لفظ کی تحریف ہے اسی طرح غالبؔ کے ایک اور شعر میں 'ملنے' اور 'کھانے' کے مصدر سے شعری لہجے کی نوعیت متعین کی گئی ہے۔ شعر ہے:

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں

اس شعر کا لہجہ بنیادی طور پر 'کھانے' کے فعل پر قائم ہے۔ قسم بھی کھائی جاتی ہے اور زہر بھی کھایا جاتا ہے۔ لیکن قسم کے لیے کھانے کا لفظ محاورۃً استعمال ہوتا ہے اور زہر کا کھانا لسانی روزمرہ کہلاتا ہے۔ یہاں محاورے اور روزمرہ کو ایک دوسرے میں خلط ملط کرکے دو پہلو پیدا کیے گئے ہیں، ایک کھانے کا پہلو جو ملنے کی قسم کے لفظ سے محاورۃً وابستہ ہے اور دوسرا وہ کھانا جو زہر کے لیے استعمال ہوا ہے۔ اس طرح دونوں مصرعوں میں کھانے کے فعل کے ساتھ ملنے کا عمل بھی زہر کے ملنے اور محبوب کے ملنے سے مربوط ہے اس طرح ملنے اور کھانے کے الفاظ کی نحوی منطق پورے شعر کے لہجے کا تعین بھی کرتی ہے اور مفہوم کے ایک سے زیادہ پہلو بھی نمایاں کرتی ہے۔

غالبؔ کے کلام میں روزمرّہ، محاورہ، استعارہ اور تمثیل کا جو استعمال ملتا ہے وہ عموماً کسی معروض کی نمائندگی کے بجائے اپنے آپ ہیں الفاظ کو معروض کی حیثیت سے برتنے پر قائم ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ الفاظ بجائے خود انسانی تجربے یا تصورِ کائنات کی تخلیق کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ وہ مناسبت یا تضاد جس کو لفظوں کی سطح پر روا رکھا گیا ہے، وہ کائنات کے متناسب یا متضاد نظام کو نئے سرے سے مرتّب کرتا ہے۔ متذکرہ مثالوں میں لغوی اور محاوراتی معنوں کے تصادم سے قولِ محال یا پیراڈوکس (Paradox) کی تخلیق کی جو کیفیت ملتی ہے اس کا سلسلہ عام انسانی تجربات سے لے کر روحانی یا متصوفانہ تصورِ کائنات تک جاتا ہے۔ وہ تصوف تک کے گہرے مسائل کی ترجمانی کرنے کے بجائے لفظوں کی مدد سے اس تصورِ کائنات کی تشکیل کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان کا ایک شعر ہے:

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

پہلے مصرعے میں غیب کے غیب سے شہود کے معنی کا استخراج کیا گیا ہے اور دوسرے میں ایک خواب کو سونے کے معنی میں اور دوسرے خواب کو خواب دیکھنے کے معنی میں اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ خواب میں جاگنا بھی خواب دیکھنے کی ہی ایک شکل بن کر سامنے آیا ہے۔ اس طریقِ کار سے اندازہ ہوتا ہے کہ توافق میں تضاد کیسے ابھارا گیا ہے اور ظاہری تجربے کی گہرائی میں باطنی ادراک کے امکانات کیسے ترتیب دیے گئے ہیں۔

غالبؔ کے یہاں الفاظ میں تحریف یا ایک لفظ کو فعل بنا کر کئی طرح کے اسماء اور صفات کے لیے اس فعل کا اطلاق کثرت سے ملتا ہے۔ ان کا ایک مطلع ہے:

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

اس غزل میں 'نہ بنے' کی ردیف سے پوری غزل میں طرح طرح کے معنوی امکانات پیدا ہوئے ہیں۔ خود اس شعر میں چار جگہ 'بنے' کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ مگر شاعر کا ڈرامائی لہجہ ہر مصرعے کو اس طرح مختلف حصوں میں تقسیم کرتا ہے کہ نکتہ چیں ہے — غمِ دل — اس کو سنائے نہ بنے اور کیا بنے بات جہاں — بات بنائے نہ بنے — جیسے پانچ چھوٹے چھوٹے فقرے بن جاتے ہیں اور ہر فقرہ صوتی اعتبار سے ایک مکالمے کی شکل اختیار کر جاتا ہے۔ مگر جب تک ان فقروں کو الگ الگ آوازوں کی حیثیت سے نہ دیکھا جائے اس کی ڈرامائیت کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اس شعر میں بنے اور نہ بنے کے فعل نے مختلف صفات اور ضمائر کے ساتھ مل کر شعری لہجے کی تشکیل کی ہے۔

غالبؔ کے لہجے میں ڈرامائیت کے ساتھ ساتھ خود کلامی کا انداز بھی ملتا ہے۔ متذکرہ بالا غزل کے زیادہ تر اشعار میں ڈرامائیت اور خود کلامی، دونوں مخلوط ہو کر مختلف آوازوں کا احساس دلاتے ہیں۔ اختصار کی خاطر صرف ایک شعر سے مثال دی جا سکتی ہے:

موت کی راہ نہ دیکھوں؟ کہ بن آئے نہ رہے
تم کو چاہوں؟ کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے

دونوں مصرعوں کے پہلے حصے سوالیہ ہیں اور ان سوالوں میں تخاطب کم اور خود کلامی زیادہ ہے جب

کہ دوسرے حصے میں جواب دیے گئے ہیں اور سوال کے ساتھ جواب میں بھی خود کلامی کا لہجہ برقرار رکھا گیا ہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ تخاطب کی ضمیر کے استعمال کے باوجود خود کلامی کا غیر مشروط لہجہ کیسے قائم کیا جا سکتا ہے۔ اس شعر کے دونوں مصرعوں میں 'کیوں' کے لفظ سے سوال کرنے کا تاثر ملتا ہے مگر 'کیوں' دونوں جگہ مخفی ہے۔ یعنی موت کی راہ کیوں نہ دیکھوں؟ اور تم کو کیوں چاہوں؟ ایک سوال محض استفہام اور دوسرا استفہام انکاری۔ مگر نتیجہ دونوں جگہ منفی جواب کی صورت میں نکلتا ہے۔ اگر ان مصرعوں کی ادائیگی میں آوازوں کے اتار چڑھاؤ کا خیال نہ رکھا جائے تو بسا اوقات مفہوم کے خبط ہونے کا اندیشہ بھی ممکن ہے۔

غالبؔ کے ڈرامائی لہجے میں عاشق اور محبوب کا مطالعہ، محبوب کے حال پر تبصرہ اور خود کلامی کے انداز میں معروضی طریقے سے تاثرات پیش کرنے کی کیفیت، سب کچھ شامل ہے۔ نمونے کے طور پر ان چند اشعار سے آوازوں کی تفریق اور لہجے کے اتار چڑھاؤ کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

ترے وعدے پر جیے ہم / تو یہ جان / جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے / اگر اعتبار نہ ہوتا

ہر ایک بات پہ / کہتے ہو تم / کہ تو کیا ہے؟
تمھیں کہو / کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟

زہے کرشمہ / کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب
کہ بن کہے ہی / انھیں سب خبر ہے / کیا کہیے

لیتا ہوں مکتبِ غمِ دل میں سبق ہنوز
لیکن وہی کہ رفت، گیا / اور بود، تھا

کہتے ہو / نہ دیں گے ہم / دل اگر پڑا پایا
دل کہاں؟ / کہ گم کیجیے / ہم نے مدعا پایا

دیا ہے دل اگر اس کو / بشر ہے کیا کہیے
ہوا رقیب تو ہو / نامہ بر ہے / کیا کہیے

ان شعروں میں لہجے کا رول زبان کے رول سے کسی طرح کم نہیں۔ لہجے کے فرق سے ہی قائل اور قول کی نوعیت متعین ہوتی ہے اور صحیح قرأت کے بغیر عام فہم الفاظ کے استعمال کے باوجود معنی مبہم رہتے ہیں۔ شمیم حنفی نے اپنے ایک مضمون میں لہجے اور ادائیگی کا ذکر کرتے ہوئے زیادہ تر اشعار غالب کی شاعری سے پیش کیے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''غزل کے اشعار میں الفاظ کے معنی بعض اوقات مصرع یا شعر کے آہنگ سے متعین ہوتے ہیں۔ بعض الفاظ کی حیثیت مرکزی اور کلیدی ہوتی ہے جن پر لہجے کا مناسب دباؤ نہ ڈالا جائے تو معانی کے کچھ زاویے روپوش رہ جائیں گے، مثلاً:
>
> ۱- کوئی ویرانی سی ویرانی ہے دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا
>
> ۲- گو ہاتھ میں جنبش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے
> رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے
>
> ۳- رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
> یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا
>
> پہلے شعر میں لہجہ خوف کا ہے یا حیرانی کا یا تأسف کا یا تمسخر کا۔ اسی طرح دوسرے شعر میں غصے کا اظہار ہے یا حسرت کا۔ تیسرے شعر کا لہجہ بیانیہ ہے یا استفہامیہ۔ ظاہر ہے کہ کوئی قطعی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ ان اشعار کے لب و لہجے میں بیک وقت کئی امکانات سمٹ آئے ہیں۔''
>
> (اہمال کی منطق)

لیکن اگر اشعار کے لہجے کے تشکیلی عناصر پر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ پہلے شعر میں خوف، حیرانی، تاسف یا تمسخر کے پہلوؤں کی موجودگی تو یقیناً ہے لیکن 'ویرانی سی ویرانی' کے ساتھ 'کوئی' یا 'کیسی' کی سوالیہ علامت نے پورے شعر میں بنیادی لہجہ استفہام کا پیدا کیا ہے، اس لیے باقی دوسرے لہجے بھی اسی سوال یا استفہام کے نتیجے میں نمایاں ہوسکے ہیں۔ پھر یہ کہ لہجے کے تنوع کے باعث ہی دشت اور گھر کے ماحول میں اشتراک یا اختلاف کے پہلو یکساں طور پر نمایاں ہوئے ہیں۔ اگر آپ اسے مشترک ماحول کی نشان دہی تسلیم کریں تو گھر کی ویرانی اور دشت کی ویرانی یکساں نظر آئے گی اور اگر دونوں میں آپ کو اختلاف کے پہلو نظر آئیں تو شعر کا بنیادی

لہجہ حیرانی کا لہجہ قرار پائے گا اور دشت کی ویرانی کے لیے تمسخر اور گھر کی ویرانی کے لیے اطمینان یا افتخار کا احساس نمایاں دکھائی دے گا۔

غالبؔ کے استفہامیہ لہجے کا ذکر پہلے بھی آ چکا ہے مگر محض اشارتاً۔ جب بھی کسی شاعر کو اپنے زمانے کے سیاق و سباق میں سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس کی شاعری کے ایسے عناصر پر اصرار کیا جاتا ہے جن عناصر کو اپنے زمانے کے لیے کارآمد تصور کیا جاتا ہے۔ یہ بات درست ہوسکتی ہے کہ بیسویں صدی کا مزاج چوں کہ تشکیک یا سوال قائم کرنے کا ہے اس لیے یہ سمجھ لینا کہ غالبؔ کی شاعری اپنے استفہامیہ یا تشکیکی لہجے کے باعث اس عہد سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔ مگر اس نوع کے مفروضے قائم کرنے میں اس بات کا اندیشہ یقیناً سر اٹھاتا ہے کہ اگر مستقبل میں انسانی صورتِ حال کی شناخت تشکیک کے علاوہ کسی اور غالب انسانی رویے پر قائم ہوتی ہے تو اس عالم میں ایسے تمام عناصر جو غالبؔ کی شاعری کو بیسویں صدی کے مزاج کا شاعر ثابت کرتے ہیں از کار رفتہ ثابت ہو جائیں گے۔ اسی لیے زمانی طور پر مشروط شاعری کے معنوی امکان کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ غالبؔ کی شاعری میں استفہامیہ لہجے کی کارفرمائی کو اگر انسان کے فطری تجسس کے پس منظر میں دیکھا جائے تو شاید اس لہجے کی معنویت غیر زمانی بنیادوں پر بھی قائم ہو سکے۔ غالبؔ کے استفہام میں انکاری عنصر نے اس کی شاعری کو محض تجسس تک محدود نہیں رکھا بلکہ سوالات کے طویل سلسلے اور اس سے عدم اطمینان کا رویہ بھی واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ غالبؔ نے اپنے دیوان کے سرنامے کے طور پر جس مطلعے کا انتخاب کیا تھا وہ کسی مخصوص زمانے کے بجائے علی الاطلاق کائنات کی تخلیق کی نوعیت پر ہی سوال قائم کرنے سے عبارت ہے۔ 'نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا / کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا'۔ اس مطلعے میں استفہام کے ساتھ حیرانی کے لہجے نے جہاں ایک طرف کائنات کے تضاد یا طنزیہ طریقِ کار کو نمایاں کیا ہے وہیں دوسری طرف 'نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا' کے الفاظ ہستیِ مطلق کی عظمت کے اعتراف اور مصورِ کائنات کے حیرت انگیز اندازِ تخلیق کے سامنے انسان کی پسپائی کو بھی ثابت کرتے ہیں۔ اس شعر میں حیرت، اعتراف، طنز اور مفاہمت کے جو لہجے بنتے ہیں وہ سب کے سب استفہام اور استعجاب کے بنیادی لہجے کے تابع ہیں۔ غالبؔ کے استفہامیہ لہجے کو اسی وجہ سے ان کا بنیادی لہجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ یوں تو اس لہجے کے لیے بیش تر جگہوں پر غالبؔ نے سوال یا استفہام کی علامت تک استعمال نہیں کی ہے مگر انھوں نے متعدد غزلوں کی ساخت ہی ایسی متعین کی ہے کہ اس کی زمین اور ردیف و قوافی کا التزام پوری پوری غزل کو ہمہ جہت سوال

اور استفسار بنادیتا ہے۔ مثال کے طور پر سامنے کے چند مطلعوں کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے:

جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے آخر اس درد کی دوا کیا ہے

دوست غمخواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جائیں گے کیا

کسی کو دے کے دل کوئی نواسنجِ فغاں کیوں ہو
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے تمھیں کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

ان اشعار میں کیا ہے، کیا، کیوں، کوئی، کیا کہیے جیسی استفہامیہ علامتیں ردیف میں موجود ہیں اور ان علامتوں سے ہی پوری پوری غزل کا لہجہ متعین ہوتا ہے۔ ان علامتوں کے علاوہ غالبؔ نے کثرت سے ایسے اشعار بھی کہے ہیں جن میں دعویٰ اور دلیل یا سوال اور جواب کا گمان گزرتا ہے مگر اکثر ان کی دلیل یا ان کا جواب بھی سوال کی توسیع بن کر قطعیت کے بجائے مفہوم کو سیال یا عمومی صورتِ حال کا نمونہ بنادیتا ہے:

۱- سب کہاں؟ کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

۲- کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

۳- مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانۂ مجنونِ صحرا دشتِ بے دروازہ تھا

۴- جان کیوں نکلنے لگتی ہے تن کر دم سماع
گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

۵- زہے کرشمہ کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب
کہ بن کہے ہی انھیں سب خبر ہے کیا کہیے

پہلے شعر میں 'خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں' کی مبتدا کی بنیاد پر 'کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں' کی خبر اس طرح پہلے مصرعے میں تحیّر کے لہجے ساتھ واضح کردی گئی ہے کہ بظاہر دعویٰ اور دلیل کے سبب شعر تمثیلی اندازِ بیان کا نمونہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن غور کرنے پر اندازہ ہوتا ہے کہ شعر کا پہلا ہی لفظ 'سب کہاں' تمثیل سے کہیں زیادہ استثنا کے ساتھ استعجاب اور حیرت کا ایسا لہجہ تشکیل دیتا ہے جو دوسرے مصرعے میں 'کیا صورتیں ہوں گی' کے تحیّر آمیز لہجے سے مل کر صوتی اور 'اسلوبیاتی کُل' کی تکمیل کرتا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں استفہامِ انکاری، تیسرے میں تضاد اور طنز کی کیفیت، چوتھے شعر میں استفہامیہ خود کلامی اور پانچویں شعر میں تحیّر کے ساتھ ساتھ تشکیک کے لہجوں نے غالبؔ کے ان اشعار کو مفہوم کی قطعیت کے ساتھ لہجے کی قطعیت سے بھی آزاد رکھا ہے۔

غالبؔ نے اپنی غزلوں میں تقابل اور موازنے کا انداز بھی جگہ جگہ اختیار کیا ہے۔ وہ تضاد کو محض تضاد کے طور پر ابھارنے کے بجائے موازناتی یا تقابلی فضا کی تخلیق کرتے ہیں اور دو طرح کے معروض یا تجربے میں بوالعجبی کی صورتِ حال نمایاں کرتے ہیں:

واں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیر خرام
گریے سے یاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا

واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال
یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا

جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبجو
یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

اسی طرح ایک دوسری غزل کے دو شعروں میں علامتِ تقابل کے بغیر تقابلی صورتِ حال نمایاں کی گئی ہے:

جب کہ میں کرتا ہوں اپنا شکوۂ ضعفِ دماغ
سر کرے ہے وہ حدیثِ زلفِ عنبر بارِ دوست

چپکے چپکے مجھ کو روتا دیکھ پاتا ہے اگر
ہنس کے کرتا ہے بیانِ شوخیِ گفتارِ دوست

ویسے تو تقابل اور موازنے کی صورتِ حال غالبؔ کے ان گنت شعروں میں ملتی ہے لیکن مذکورہ بالا پہلی غزل میں معروض کی مشابہت کی بنیاد پر متکلم اور محبوب کی دو متضاد کیفیات نمایاں کی گئی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ گویا پوری غزل معروضی تلازمۂ خیال کا ایک ایسا نمونہ ہے جس کے ہر شعر کا ایک مصرع دوسرے مصرعے کی مناسبت سے کوئی نہ کوئی منظر سامنے لاتا ہے۔ لیکن مماثل ہونے کے باوجود ایک کے طربیہ انداز کو دوسرے کے المیہ کی شدت نے حد درجے عبرت خیز بنادیا

ہے۔ مزید برآں یہ کہ ہر شعر میں تضاد، تطابق، تشبیہ اور تناسب لفظی و معنوی نے شاعر کے تقابلی لہجے کو کچھ اور مستحکم کر دیا ہے۔ موازنے کا یہ انداز دوسری غزل کے اشعار میں بھی ہے لیکن تلازمۂ خیال کا استعمال اس میں نہ ہونے کے برابر ہے، تاہم اس کا لہجہ بھی تقابل کی بنیاد پر قائم ہے۔

ان معروضات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ غالبؔ کی شاعری میں لہجے اور اندازِ گفتگو نے نحوی اور معنوی سطحوں پر کن جہات کا اضافہ کیا ہے اور یہ توقع بھی کی جاسکتی ہے کہ شعری لہجے کے نقطۂ نظر سے غالبؔ کی قدر و قیمت کا تعین آئندہ ان کی لسانیاتی اور صوتی کارفرمائیوں کا سحر اور بھی نمایاں کر سکتا ہے۔

وزیر آغا

غالبؔ کا ایک شعر

غالبؔ کا ایک شعر ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

غالبؔ کے اس شعر میں تخلیقی عمل کے جن مراحل کا ذکر ہوا ہے ان میں بالترتیب غیب، مضمون، خیال، آواز اور خامہ اُبھر کر سامنے آئے ہیں۔ غیب وہ منطقہ ہے جس میں زماں اور مکاں کی دوئی ناپید ہے جہاں لامتناہیت تمام حدود کو عبور کر چکی ہے۔ سارے نشیب و فراز اور جزر و مد ہموار ہو گئے ہیں۔ یہ ایک طرح کا 'خالی پن' یا Void ہے جس میں 'اندر' اور 'باہر' کی تفریق تک موجود نہیں ہے۔ 'پہلے' اور 'بعد' کی تقسیم بھی مٹ گئی ہے۔ تاہم نہ ہونے کا یہ عالم ایک ایسی موجودگی بھی ہے جس سے وقتاً فوقتاً 'ہونے' کا کوندا باہر کو لپکتا ہے۔ غالبؔ نے اس کوندے کو 'مضمون' کا نام دیا ہے۔ ہمارے ہاں 'مضمون' کا لفظ بالعموم موضوع یا معنی یا داخلی تجربے کی نشان دہی کے لیے مختص رہا ہے۔ ممکن ہے شعوری سطح پر غالبؔ کے پیشِ نظر بھی 'مضمون' کا یہی مفہوم ہو۔ مگر لاشعوری سطح پر غالبؔ کے اس شعر میں مضمون کا لفظ 'کوندے' کے مفہوم ہی میں استعمال ہوا ہے۔ کوندا، جو ایک ایسی نورانی عبارت ہے جس کا کوئی متعین معنی برائے ترسیل نہیں ہے (کوہِ طور کا واقعہ پیشِ نظر رہے جہاں اس کوندے نے نظروں کو خیرہ کر دیا تھا اور یوں ناقابلِ ترسیل ہونے کا ثبوت مہیا کر دیا تھا)۔ گویا مضمون ایک ایسی تجرید ہے جو قوسوں، لکیروں، زاویوں، Channels، Furrows، Traces، Tracks، Grooves یا Paths پر مشتمل ہے۔ یہ ایک طرح کا

دکھائی نہ دینے والا خاکہ یا بلیو پرنٹ ہے۔ اقلیدس کا ایک غیر مربوط مظہر جس نے ابھی اپنی پیشانی کا تلک نہیں لگایا، مگر بعدازاں لکیروں اور Traces کی حاصل اس تحریر پر 'خیال' کے نقوش اُبھرنے لگتے ہیں یعنی صورتیں اور Icons نمودار ہوتے ہیں۔ خیال آفرینی کے اس عمل کو بُت گری کا عمل بھی کہا جاسکتا ہے۔

نفسیات والے آرکی ٹائپ کو نظر نہ آنے والی کھائی سے موسوم کرتے ہیں مگر جب یہ کھائی صورت پذیر ہوتی ہے تو اسے Archetypal Image کا نام دیتے ہیں۔ یہی عمل مضمون کے 'خیال' میں منتقل ہونے میں دکھائی دیتا ہے۔ غالب یہ کہہ رہا ہے کہ شعر وجود میں آنے کے لیے متعدد منازل سے گزرتا ہے۔ ان میں سے پہلی منزل 'غیب' ہے جو ایک بے اَنت خالی پن کا وہ عالم ہے جو اصلاً 'ہونے' کا منبع اور مصدر ہے۔ دوسری منزل اُس سلوٹ یا کروٹ کی ہے جو ایک نورانی لکیر کی طرح غیب کی سفید، بے داغ چادر پر نمودار ہوتی ہے۔ تیسری منزل خیال آفرینی کا وہ جہان ہے جس میں لکیریں اور سلوٹیں جڑ کر اور رنگوں میں جذب کر کے صورتوں میں منتقل ہو جاتی ہیں۔

غالب کے اس شعر میں اگلا مرحلہ 'نوائے سروش' کا ہے جو صریر خامہ سے ایک مختلف شے متصوّر ہوتی ہے۔ مگر غالب اس بات کو نہیں مانتا۔ اس کے نزدیک صریرِ خامہ اصلاً وہی نوائے سروش ہے جو مضمون کے کوندے کے ساتھ ہی لپکی تھی لیکن جو بعدازاں بصورت 'صریرِ خامہ' سنائی دی۔ ویسے بھی کوندے اور آواز میں جو وقفہ محسوس ہوتا ہے وہ دراصل رفتار کے فرق کا زائیدہ ہے روشنی کی رفتار، آواز کی رفتار سے بہت زیادہ ہے۔ لہٰذا یوں لگتا ہے جیسے روشنی پہلے وجود میں آئی اور آواز بعد میں! حالاں کہ دونوں نے بہ یک وقت جنم لیا تھا تاہم رفتار کے فرق کے باعث روشنی تو فی الفور پہنچ گئی لیکن آواز نے پہنچنے میں دیر کردی۔ غالب نے اس نازک فرق کو خوب پہچانا ہے اور اس لیے صریر خامہ کو نوائے سروش کا نام دیا ہے جو مضمون کے کوندے کے ساتھ ہی وجود میں آگئی تھی۔ اگر یہ بات ہے تو پھر روشنی اور آواز میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اگر فرق ہے تو فقط یہ کہ آواز روشنی کا نطق ہے۔ بے شک کائنات کی تخلیق روشنی کے ایک کوندے سے ہوئی مگر آپ اسے آواز کا کوندا بھی کہہ سکتے ہیں۔ گویا تخلیق کا منبع اور مصدر وہ نورانی لکیر ہے جس نے 'کن' میں اپنا مظاہرہ کیا تھا۔

ایک اور زاویے سے دیکھیں تو یہ فرق 'صوت' اور معنی کا فرق بھی ہے۔ معنی کو اپنی ترسیل کے لیے آواز درکار ہے۔ معنی کو اگر ایک مسافر کہا جائے تو آواز وہ ناؤ ہے جس میں بیٹھ کر وہ سفر

کرتا ہے۔ مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ معنی نے آواز کی ناؤ کہیں باہر سے حاصل نہیں کی بلکہ اپنی ہی پسلی سے برآمد کی ہے۔ ہر حرف یا Phoneme ایک آواز ہے مگر جب حروف جڑ کر لفظ یا Morpheme بنتے ہیں تو دراصل نشان یا Sign بن جاتے ہیں اور نشان دہی کرنے لگتے ہیں۔ آواز کا خالص روپ یعنی حرف ایک ایسا مظہر ہے جس میں Signification تو ہے مگر وہ خود نشان نہیں ہے۔ یہ وہ دال یا Signifier ہے جو ہمیشہ مدلول یعنی Signified کی طرف اشارہ کرتا ہے گویا ایک خاص معنی کی پیدائش کا باعث بنتا ہے مگر 'دال' معنی نہیں بلکہ معنویت ہے۔ یہی فرق نشان اور علامت میں بھی ہے۔ نشان وہ معنی ہے جو دال پر ثبت ہو گیا ہے مگر جب دال پر کوئی خاص معنی ثبت نہ ہو بلکہ وہ معنویت کی اطراف کو کھول دے تو علامتی کہلائے گا۔ کسی بھی لفظ یا شے کو ہم علامت نہیں کہہ سکتے لیکن اگر تخلیقی عمل کی مدد سے کوئی لفظ یا شے اتنی صیقل ہو جائے کہ منعکس کرنے لگے تو ہم کہیں گے کہ اب یہ لفظ یا شے 'علامتی' ہو گئی ہے۔ آواز بجائے خود علامتیت کی حامل ہے مگر جب وہ کسی خاص معنی پر مرتکز ہو جائے تو وہ بھی لسانی نشان بن جاتی ہے۔ تاہم آواز کا معنی آفریں روپ وہ حرف یا کوندا ہے جو مجسم Signification ہے۔

آواز Logo-centrism کی مظہر ہے۔ اس میں تحکم، تفاخر اور کر گزرنے کا عمل پوشیدہ ہے۔ اسی لیے مذاہب اور فلسفوں میں 'کلام' کو تحریر کے مقابلے میں زیادہ اہم گردانا گیا ہے۔ انسانی دماغ کے تخلیق کردہ تمام جڑواں تخالف یعنی Binary Opposites میں ایک جزِ اوّلیت، رفعت، صداقت، ترفع اور 'ہونے' یعنی Presence کا حامل قرار پایا ہے جب کہ دوسرا جز و زوال، انحطاط، جھوٹ، ثانویت اور 'نہ ہونے' Absence کا مظہر متصوّر ہوا ہے۔ جڑواں تخالف کے اسی نظریے کے تحت 'کلام' کے مقابلے میں تحریر کو پیش کیا جاتا ہے اس بات پر زور دینے کے لیے کہ کلام افضل اور برتر ہے اور تحریر ادنیٰ اور کمتر! اس ضمن میں ایک نمایاں مثال یونانی فلاسفروں کی ہے جو گفتار کے غازی تھے اور تحریر کو ایک ادنیٰ عمل قرار دیتے تھے۔ یہی فکری ورثہ بعض دیگر فکری سلسلوں کو بھی منتقل ہوا ہے جہاں Langue اور Essence, Being کو افضل جب کہ Parole اور Existence, Becoming کو ادنیٰ متصوّر کیا گیا۔ البتہ چند فکری سلسلوں میں بات اس کے برعکس بھی کہی گئی۔ مثلاً دریدا جس نے سوسیور کی لانگ کی تقدیم اور پارول کی تاخیر کے موقف کی ساخت شکنی کرتے ہوئے 'تحریر' کو 'تقریر' کا پیش رو قرار دیا۔ دریدا کا یہ موقف تھا کہ ہر معنی یا لکیر کے عقب میں ایک اور معنی یا لکیر موجود ہوتی ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سب لکیریں انسانی ذہن کے اندر آواز کی صورت میں نہیں بلکہ عبارت کی

صورت میں محفوظ ہوتی ہین۔ گویا ذہن کی سلیٹ پر لکھ دی جاتی ہیں۔ دریدا سے قبل علامت پسند شعرا نے بھی دنیا کو ایک تحریر متصوّر کیا تھا اور وہ دنیا کے نقش اور پیٹرن اور نشانوں کو پڑھنے کی کوشش میں تھے۔ انھیں یہ تمام نقوش اور پیٹرن ہمہ وقت آپس میں خط و کتابت کرتے نظر آتے تھے۔ ملارمے نے تو یہ تک لکھ دیا تھا کہ الفاظ طوفان کی زد میں آئی ہوئی وہ کشتیاں ہیں جو کاغذ کی سفیدی پر اپنے سفر کی داستان رقم کرتی ہیں۔

غالبؔ اپنے اس شعر میں اس بات کا اعلان کرتا نظر آتا ہے کہ صریر خامہ دراصل نوائے سروش ہے۔ بظاہر اس سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالبؔ آواز یا کلام یا کُن کے تقدم کا علم بردار ہے لیکن 'صریر خامہ' کے الفاظ ایک اور ہی کہانی سنا رہے ہیں کیوں کہ وہ صریر یا نوا کو خامہ کی کارکردگی کا سبب نہیں بلکہ نتیجہ قرار دے رہے ہیں۔ گویا غالبؔ کے نزدیک اصل اہمیت خامہ کو حاصل ہے جو صریر کو وجود میں لاتا ہے اور 'صریر' اُس کے نوائے سروش ہی کا دوسرا نام ہے۔

بیسویں صدی نے کائنات کی تفہیم کے سلسلے میں تحریر کی کارکردگی کو بڑی اہمیت دی ہے مثلاً حیاتیات کے حوالے سے یہ کہا گیا ہے کہ زندہ خلیہ میں موجود DNA کی اپنی ایک زبان ہے جو چار حروف پر مشتمل ہے۔ اس کے مقابلے میں ایمونو السیڈ ز کی وہ زبان ہے جو بیس حروف پر مشتمل ہے۔ تخلیق کاری کے عمل میں DNA اپنے قاصد یعنی RNA کے ذریعے ایمونو الیسڈ ز کی فیکٹری کو خط بھیجتا ہے جس کا فوری طور پر ایک پُراسرار طریق سے ایمونو الیسڈ ز کی بیس حرفی زبان میں ترجمہ ہو جاتا ہے۔ یہ گویا بلیو پرنٹ کی ترسیل کا وہ عمل ہے جس کے مطابق مطلوبہ پروٹین بننے لگتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ موروثی ہدایات کی یہ ترسیل آواز سے نہیں بلکہ قوسوں، لکیروں اور دائروں میں بند ہدایات کے ذریعے ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کام گفتار کے بجائے لکھت کرتی ہے۔ کچھ یہی حال طبعیات کی دنیا کا ہے۔ مشہور سائنس داں LANZ-R-PIGGELS نے لکھا ہے کہ کوانٹم پارٹیکلز کی دنیا اصلاً زبان کی طرح ہے۔ زبان اپنے حروف تہجی، اپنے اوقاف اور اعراب کے مطابق الفاظ اور جملے مرتب کرتی ہے۔ اس طرح کائنات کے بنیادی اجزا مثلاً سٹرنگز، کوارکس، لیپٹونز اور گلواونز بھی حروف تہجی کے مماثل ہیں۔ ہر طرف فطرت کی یہ ابجد کارفرما نظر آتی ہے۔ پارٹیکلز اس کے حروف ہیں، ایٹم اس کے الفاظ ہیں اور سالمے یعنی Molecules اس کے جملے ہیں۔ ان ہی سے یہ کائنات لکھی گئی ہے۔

حیاتیات اور طبعیات نے لکھنے کے عمل کو جو اہمیت دی ہے اور دریدا اور اس کے ہم نواؤں نے گفتار کے مقابلے میں 'تحریر' کو جس طرح افضل گردانا ہے، یہ سب بیسویں صدی کی

سائنسی اور فکری پیش رفت کا ثمر ہے مگر آج سے بہت پہلے قرآن حکیم نے لکھنے کے عمل کو جس طرح افضل اور برتر جانا، اس کی مثال کسی اور فکری نظام میں نظر نہیں آتی۔ اسلام سے قبل نئی انجیل نے متکلم لفظ کے حق میں آواز بلند کرتے ہوئے کہا تھا: ''ابتدا میں کلام تھا اور کلام خدا کے ساتھ تھا'' مگر اس کے کم و بیش سات سو برس بعد قرآن حکیم نے پڑھنے کے عمل کو بذریعۂ قلم آگے بڑھانے کی تلقین کی: ''پڑھیے اپنے رب کے نام سے جس نے تخلیق کیا (کائنات کو) انسان کو تخلیق کیا جمے ہوئے خون سے۔ پڑھیے کہ آپ کا رب صاحب تکریم ہے جس نے قلم کے ذریعے علم عطا کیا (جس نے) انسان کو وہ علم دیا جس سے وہ بے بہرہ تھا'' (سورۃ العلق، پارہ ۳۰)۔ لفظ سے قلم تک کا یہ فاصلہ ایک انقلابی نوعیت کا تھا جس کا یہ مطلب تھا کہ تحریر کا اپنا ایک فعال وجود ہے یا شاید یہ کہ کائنات بجائے خود ایک طرح کی تحریر یا Sign System ہے ویسے بھی قرآن حکیم میں نشانیوں یا Signs کا ذکر بار بار آیا ہے جو ایک لمحۂ فکریہ مہیا کرتا ہے۔

قابلِ غور بات یہ ہے کہ اس قرآنی نظریے کی صدائے بازگشت یورپ کی نشاۃ الثانیہ میں بھی سنائی دی ہے۔ بقول فوکو جب نشاۃ الثانیہ کا زمانہ آیا تو اس میں دنیا کو ایک کتاب قرار دیا گیا۔ رچرڈ ہارلینڈ کے الفاظ میں:

> What we now see as the natural world appears in the Renaissance as a great artifice, a 'great book' in which God inscribes signs and clues and an endless play of overlapping resemblances for men to interpret.
>
> (بحوالہ کتاب Superstructuralism)

یہ ساری بات قرآن حکیم سے ماخوذ ہے مگر رچرڈ ہارلینڈ نے بوجوہ قرآنی حوالہ دینے سے اجتناب کیا ہے۔

غالبؔ کے زیرِ نظر شعر کے عام مفہوم کی نشان دہی کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالبؔ تخلیق کار کے قلم کی آواز کو نوائے سروش گردانتا ہے اور تخلیق کار کو محض ایک ذریعہ سمجھتا ہے جسے 'مضمون' اپنے اظہار کے لیے بروئے کار لاتا ہے۔ لیکن اس شعر کی اطراف کو کھولنے سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ غالبؔ نے تخلیق کاری کے عمل کو محض خوشہ چینی کا عمل قرار نہیں دیا۔ اس نے اس کے چار مراحل کا ذکر کیا ہے۔ پہلا 'غائب' کا مرحلہ جو تحریر اور تقریر، دونوں سے ماوراء ہے۔ دوسرا تحریر کا مرحلہ جب عبارت کوندوں، لکیروں، قوسوں، Tracks اور Traces کی

صورت غیب کے ناموجود، پر بطور ایک خاکہ نمودار ہوتی ہے۔ اس کے بعد 'خیال' کا مرحلہ جب اس خاکے پر تصویریں بنتی ہیں۔ چوتھا مرحلہ ترسیل کا ہے جب آواز تحریر کو دوسروں تک پہنچاتی ہے۔ لہٰذا غائب کے مرحلے کے بعد اوّلیت 'مضمون' کی تجرید اور خیال کی تجسیم کو حاصل ہے نہ کہ آواز کو جو ہر چند کہ ان کے ساتھ ہی پیدا ہوگئی تھی مگر جو قدرے تاخیر سے اپنی منزل پر پہنچی۔ غالبؔ کے اس شعر میں تحریر کو مقدم اور افضل قرار دینے کی جو جہت نمودار ہوئی ہے اس سے شعر کے عام مفہوم میں نئے ابعاد ہو گئے ہیں۔ اب یہ شعر کسی ایک معنی تک محدود نہیں رہا بلکہ تخلیق کاری کے Process کو بیان کرنے لگا ہے۔ دوسرے لفظوں میں Sign کے بجائے Signification کو ایک خاص معنی کے بجائے معنویت کے جہان کے دروازے کھول رہا ہے۔

آخر میں وضاحتِ احوال کے لیے تخلیق کاری کے اس سارے عمل کو جسے غالبؔ نے اپنا موضوع بنایا ہے، ایک مثال کے ذریعے بیان کر دینا چاہتا ہوں۔ فرض کیجیے کہ آسمان پر بادل لہروں یا ابر پاروں کی طرح نہیں بلکہ ایک سفید یا سیاہ چادر کی طرح محیط ہے اسے آپ غائب کا عالم بھی کہہ سکتے ہیں مگر پھر اچانک اس بے داغ چادر کے اندر سے بجلی کا ایک کوندا لپکتا ہے جو چادر پر ایک نورانی عبارت لکھ دیتا ہے مگر اس کوندے کی ایک اپنی کڑک بھی ہے جو کوندے کی روشنی کے خاصی دیر بعد اہلِ زمین تک پہنچی ہے۔ تخلیقی عمل میں قلم یا خامہ بجائے خود وہ نورانی عبارت ہے جو بہ یک وقت تحریر بھی ہے، تصویر بھی اور صریر بھی۔ تاہم اس عبارت کا تفاعل کچھ یوں ہے کہ قلم سے لکھی ہوئی تحریر یا موئے قلم سے بنائی ہوئی تصویر تو آن واحد میں ہم تک آجاتی ہے مگر اس عبارت سے منسلک آواز قدرے تاخیر سے ہم تک پہنچتی ہے۔ یوں غالبؔ نے تخلیق کاری کے عمل میں تحریر کی اہمیت کو بڑی خوبی سے اُجاگر کر دیا ہے۔

شان الحق حقّی

کلامِ غالبؔ کا لسانی تجزیہ

غالبؔ کے ریختۂ رشکِ فارسی کی مقدار دوسرے اساتذہ کے دواوین کے مقابلے میں زیادہ نہیں، سب کچھ ملا کر بھی اکثر سے کمتر ہے۔ لیکن جہاں تک فراوانیِ الفاظ کا تعلق ہے ان کا سرمایۂ لغات نہ صرف بلحاظ تناسب بلکہ مقدار میں بھی کم نہیں۔ خصوصاً جب کہ لغات کے تنوع بلکہ ان کی اپنی اختراعات کو بھی نظر میں رکھا جائے کہ یہ اجتہادی توفیق بھی بڑی شاعری کی ایک پہچان ہے جو کم ہی شاعروں کے حصے میں آتی ہے۔ غالبؔ نے جس قدر جدّت تراکیب سے کام لیا ہے کسی شاعر نے نہیں لیا۔

اب سے بہت پہلے میں نے غالبؔ کی امیجری (تخیلات یا استعارات) کے تجزیے سے دریافت کیا تھا کہ انھوں نے سب سے زیادہ جس لفظ سے کام لیا ہے وہ 'آئینہ' ہے، جو بطور استعارہ نیز بطور لغت ہر لفظ سے کہیں زیادہ مجرداً یا طرح طرح کی انوکھی تراکیب میں واقع ہوا ہے یہ بڑا پُر معنی استعارہ ہے جو ایک طرف ان کی الٰہیات سے تعلق رکھتا ہے، یعنی یہ نظریہ کہ ہستی حقیقت اصلی کا ایک پرتو ہے نہ کہ اصل حقیقت یا قائم بالذات وجود۔ دوسری طرف لڑکپن کی نرگسیت سے کہ آئینے کی بھرمار ابتدائی کلام میں زیادہ ملتی ہے، بعد میں کم ہوگئی۔ اس میں کچھ بیدل کی پیروی کو بھی دخل ہے کیوں کہ فارسی شعرا میں آئینے کا بے تحاشا استعمال جیسا بیدل کے ہاں ملتا ہے دوسرے شعرا کے ہاں اس کا عشرِ عشیر بھی نہیں۔ میں نے اس سلسلے میں کچھ اعداد و شمار بھی پیش کیے تھے (غالبؔ کے مرغوب استعارے مشمولہ 'نکتۂ راز' ۱۹۷۲ء)۔

اسی سلسلے میں 'کارڈ انڈیکس' کے ذریعے (یعنی ہر لفظ کی علاحدہ پرچی بنا کر) الفاظ

شماری کی تو ظاہر ہوا کہ غالبؔ نے اپنے تمام اردو کلام میں مکرّرات کو چھوڑ کر، چھ ہزار سے کچھ زیادہ الفاظ استعمال کیے ہیں۔ میں نے اختراعی تراکیب کو شامل رکھا ہے بلکہ عام اجزائے کلام، حروف، ضمائر وغیرہ کو بھی شمار میں لیا ہے۔ مثلاً کہیں ضمیر واحد متکلم بہت زیادہ آئے تو معنی خیز ہوسکتی ہے، اگرچہ کلامِ غالبؔ پر اس کا اطلاق نہیں ہوتا۔ اس کے ہاں کہیں 'میں' بھی 'ہم' یعنی ساری انسانیت کو متضمن ہوتا ہے اور کہیں 'ہم' بھی صرف واحد متکلم کے لیے آتا ہے، مثلاً:

ایک ایک قطرے کا مجھے دینا پڑا حساب
خونِ جگر ودیعت مژگانِ یار تھا

یہاں 'مجھے' سے مراد یہی ہے کہ 'انسان' کو قدرت کی عطا کردہ مقدرت یا توانائی (خونِ جگر) کا حساب پرسشِ اعمال کی صورت میں دینا پڑتا ہے۔ (اگرچہ شارحین نے صرف سامنے ہی کے معنی لیے ہیں، الفاظ کے لغوی معنی، جس سے بات نہیں بنتی۔ بھلا پلکیں حساب لیں گی، یعنی چہ؟)۔

دوسری طرف 'ہم' بھی میں کا مترادف ہوسکتا ہے، مثلاً:

ہم کہاں قسمت آزمانے جائیں
تو ہی جب خنجر آزما نہ ہوا

الفاظ کی ٹھیک ٹھیک تعداد طے کرنے میں کچھ پیچیدگیاں ہیں۔ کون سے محاورات یا مرکّب افعال کو علاحدہ شمار کیا جائے۔ دونوں افعال الگ الگ شمار ہوں تو مرکّب فعل یا محاورہ ان پر مستزاد ہو یا نظر انداز، درآں حالیکہ مرکب افعال یا محاورے کے معنی مصادر کے اصل معنی سے متجاوز ہوتے ہیں۔ 'جواب دینا' (مایوس کرنا، برطرف کرنا) کا مفہوم نہ جواب میں ہے نہ دینا میں۔ یہی مسئلہ بعض دوسرے کلمات کے بارے میں بھی پیدا ہوتا ہے جیسے کہ فجائیہ کلمات: مت پوچھ! کیا کہوں! یا فقرے: جانے بھی دو، تکلف برطرف۔ وعلیٰ ہٰذا القیاس 'کیجیے'، 'کرنا' کی مغیرہ شکل ہے، کیا صرف کرنا مصدر کو گن لینا کافی ہے یا اسے ایک علاحدہ لفظ شمار کیا جائے؟ کتب لغات میں عام طور پر مغیرہ صورتیں نہیں دی جاتیں۔ فعل کا اندراج کافی ہوتا ہے، پوری گردان غیر ضروری۔ غالب نے 'ہوجیو'، 'آئیو' بھی باندھا ہے (بطور روزمرہ 'آگے آئیو' کی ترکیب میں) یہ بھی لغوی طور پر تو 'آنا' کا صیغۂ امر ہی ہے۔ عام اجزائے کلام جیسے کہ حروف جار میں سے، کو، پر، تک، نیز ضمائر و ظروف اِن، اُن، اُسی، وہیں، کہیں، وہی وغیرہ وغیرہ اور دوسرے عطفی الفاظ یا فقرے یوں تو، ویسے، اتنے میں، چلیے، ہٹایئے ہر تحریر میں لازماً شامل ہوتے ہیں، کوئی خصوصیت نہیں رکھتے۔

مشاہدات یا روش فکر پر کوئی روشنی نہیں ڈالتے۔ کیا انھیں بھی گنا جائے؟ (میں نے ان کو بڑی حد تک سمیٹ لیا ہے، طے یہ کرنا ہے کہ گنتی میں لیا جائے یا نہیں، اور تمام و کمال آ گئے یا نہیں)۔

بہر حال، محض گنتی ہی اہم نہیں۔ لسانی تجزیۂ کلام سے جو نکتے اور نفسیاتی پہلو ابھرے ہیں وہ اپنی جگہ زیادہ دل چسپ اور پُر معنی ہیں۔ ذیل میں چند ایسے ہی نکات کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے۔

فجائیہ کلمات

غالب نے فجائیہ کلمات کثرت سے استعمال کیے ہیں جیسے کہ: افسوس! الٰہی شکر! اللہ رے! اے، اللہ غنی! اے خدا! اُف، آفریں! آفریں ہے! آہ! ابارِ خدایا، ید! برائے خدا! تماشا! پھر نہ کہیو چشم ما روشن! حبذا! حف نظر! حیف! حیف ہے! خاک برسر، خدا خیر کرے! خدارا! خدا کرے! خدا کو مان! خدا کی پناہ! خدا کے واسطے! خدایا! خوشا! اے خوشا! دوستو! دیکھو! دیکھیے! زہے! زنہار! زینہار! مبارک مبارک! سلامت، سلامت! ظالم! عبث! عجب! عجب! عشق ہے (بطور کلمۂ تحسین)، عیاذاً باللہ! غلط! فریاد! قیامت ہے! کاش! کاشکے! کرم کر! کروں کیا! کیا جانے! کیا خوب! کیا قدرت! کیا کروں! کیا کہوں! کیا کیجیے! کیوں نہ ہو! لوحش اللہ! مبادا! مبارک باد! مت پوچھ! مرحبا! مژدہ باد! معلوم! نہ پوچھ! نہ پوچھو! نہ کہیو پھر! واہ! وا واہ! واہ رے! وائے۔ ہاں! ہائے، ہائے ہائے، ہرچہ بادا باد! ہے غضب! ہیہات! ہے ہے! یا الٰہی! یا خدا! یا دایا مے! یا دروزے! یاد رکھیے! یا رب!

چند مثالیں دیکھیے:

افسوس کہ دنداں کا کیا رزق فلک نے
جن لوگوں کی تھی درخورِ عقدِ گہر انگشت

وائے محرومیِ تسلیم و بدا حالِ وفا
جانتا ہے کہ ہمیں طاقتِ فریاد نہیں

اے چرخ خاک برسرِ تعمیرِ کائنات
لیکن بنائے عہدِ وفا استوار تر

عیسیٰ طلسمِ حسن تغافل ہے زینہار
جز پشتِ چشم نسخۂ عرضِ دوا نہ مانگ

تیغ در کف، کف بلب آتا ہے قاتل اس طرف
مژدہ باد اے آرزوئے مرگِ غالب مژدہ باد!

فزوں ہوتا ہے ہر دم جوشِ خوں باری تماشا ہے
نفس کرتا ہے رگ ہائے مژہ ہر کام نشتر کا!

فنا کو عشق ہے بے مقصداں، حیرت پرستاراں
نہیں رفتار عمر تیزرو پابند مطلب ہا!

به کام دل کریں کس طرح گمرہاں فریاد
ہوئی ہے لغزش پا لکنت زباں، فریاد

نہ پوچھ حال شب و روز ہجر کا غالب
خیال زلف و رخ اوست صبح و شام رہا

دریغ اے ناتوانی ورنہ ہم ضبط آشنایاں نے
طلسم رنگ میں باندھا تھا عہد استوار اپنا

نامہ بھی لکھتے ہو تو بخط غبار حیف
رکھتے ہو مجھ سے اتنی کدورت، ہزار حیف

ناز لطف عشق باوصف توانائی عبث
رنگ ہے سنگ محک دعوائے بینائی عبث

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامی نفسِ شعلہ بار حیف!

آنسو کہوں کہ آہ! سوار ہوا کہوں
ایسا عناں گسیختہ آیا کہ کیا کہوں!

دیگر عواطف ولوازم کلام:

اسی ضمن میں کچھ ایسے الفاظ بھی آتے ہیں جو ربط یا زورِ کلام یا خلاصۂ کلام یا تسلسل کلام کے لیے استعمال ہوتے ہیں، جیسے از بسکہ یا بسکہ، القصہ، بارے، چناں چہ، غرض، الغرض یا غرضیکہ، لہٰذا، فلہٰذا۔ یہاں چند مثالیں دلچسپی کا باعث ہوں گی:

کوہ کے ہوں بار خاطر گر صدا ہو جایئے
بے تکلف اے شرار جستہ کیا ہو جایئے

رہے اس شوخ سے آزردہ ہم چندے تکلف سے
تکلف برطرف تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی

حیرت سے ترے جلوہ کی از بسکہ ہیں بیکار
خور قطرۂ شبنم میں ہے جوں شمع بفانوس

زبس آتش نے فصل رنگ میں رنگ دگر پایا
چراغ گل سے ڈھونڈے ہے چمن میں شمع خار اپنا

خاک عاشق بسکہ ہے فرسودۂ پرواز شوق
جادۂ ہر دشت تار دامنِ قاتل ہوا

ہے مگر موقوف بروقت دگر کار اسد
اے شب پروانہ و روز وصال عندلیب

از آنجا کہ حسرت کش یار ہیں ہم
رقیب تمنائے دیدار ہیں ہم

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

حروف تشبیہ وطریق تشبیہ:

استعارہ وتشبیہ ایک ہی تخیلی عمل ہے، لیکن تشبیہ میں مماثلت زیادہ وضاحت کے ساتھ

بیان ہوتی ہے اور استعارہ میں کنایۃً بلاحرف تشبیہ۔ غالبؔ کے ہاں تشبیہ کے متنوع پیرائے ملتے ہیں۔ میری دانست میں یہ بھی کلامِ غالبؔ کا ایک امتیاز ہے کہ استعارے کی فراوانی کے ساتھ ساتھ تشبیہ کے اتنے پیرائے یکجا کسی اور شاعر کے ہاں موجود نہیں۔ عام حروف تشبیہ کے علاوہ مثلاً: ایسا، جوں، چوں، جیسا، جیسے کہ، مثل مانند، مانا، کہے تو، تو کہے، گویا، گوئیا، اکثر جگہ حروف تشبیہ اور مشبہ بہ ترکیب اضافی کے طور پر آتے ہیں جس کی صورتیں یوں ہیں: آسا، برنگ، بشکلِ، صورتِ/ بصورتِ، نما، نمسط، وار (بلبل وار): ساں، بسانِ، صفتِ (مثلاً صفتِ آئینہ)، ردکشِ، آئینہ، عکسِ، (بطور حرف تشبیہ، غالبؔ کی جدت ہے) چند مثالیں:

صافی رخ سے ترے ہنگام شب　　عکس داغ مہ ہوا عارض پہ خال

زکوٰۃ حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغِ خانۂ درویش، ہو کاسہ گدائی کا

نہ مارا جان کر بے جرم غافل تیری گردن پر
رہا مانند خونِ بے گنہ حق آشنائی کا

بسکہ ہے مے خانہ ویراں جوں بیابانِ خراب
عکس چشم آہوئے رم خوردہ ہے داغِ شراب

خاتم دست سلیماں سے مشابہ لکھیے　　سر پستانِ پریزاد ہے مانا کہیے

داغ مہر ضبط بے جا ہستی سعی سپند　　دود مجمر لالہ ساں درد تہ پیمانہ تھا
ساتھ جنبش کے بیک برخاستن طے ہوگیا　　تو کہے صحرا غبارِ دامن دیوانہ تھا

'چکنی ڈلی' کے قطعے میں، جو تشبیہات سے پُر ہے، غالبؔ نے عجیب ندرت سے کام لیا ہے، یعنی تشبیہ کا منفی انداز جس کی کوئی اور مثال میری نظر میں نہیں۔ یہ پیرایہ انہی سے مخصوص ہے۔ پے بہ پے تشبیہات و استعارات لا کر انھیں رد کرتے جانا، گویا کہ کافی نہیں، پھر تان آخری تشبیہ پر ٹوٹتی ہے اور گویا اس کے ساتھ قلم بھی!

کیوں اسے قفل در گنج محبت لکھیے　　کیوں اسے نقطۂ پرکارِ تمنا کہیے
کیوں اسے گوہر نایاب تصور کیجیے　　کیوں اسے مردمک دۂ عنقا کہیے
کیوں اسے تکمۂ پیراہن لیلیٰ لکھیے　　کیوں اسے نقش پے ناقۂ سلما کہیے
بندہ پرور کے کفِ دست کو دل کیجیے فرض　　اور اس چکنی سپاری کو سوَیدا کہیے

اسماو اعلام:

کلامِ غالبؔ میں اسماو اعلام بھی کثرت سے واقع ہوئے ہیں۔ ان میں سے اکثر بطور تلمیح ہیں اور یہ تمام تر روایتی تلمیحات ہیں:

آدم، آصف، ابراہیم، امیر حمزہ، ایوب، بہرام، باربد، بہمن، پرویز، خسرو پرویز، جبریل، جم/جمشید، خضر، دارا، داراب، رضواں، رستم، روح القدس، زلیخا، سلیمان، سکندر، سنجر، سام، سلمیٰ، شیریں، طغرل، عیسیٰ، فرہاد، فریدوں، فرعون، فغفور، قیصر، قارون، قیس، کے خسرو، کنعان، لقمان، لیلیٰ، موسیٰ، منصور، مجنوں، مانی، نل دمن، نمرود، یزید، یعقوب، یوسف۔

بعض وہ اسما جن کے مسماؤں سے دلی ارادت یا تعلق خاطر تھا، نیز ان کے القاب کنیت وغیرہ:

علی، بوتراب، حیدر، ابن علی، بے دل، امیر خسرو، چار یار، حسن، حسین، ختم رسل، ساقی کوثر، شبیر، نظام الدین اولیاء، حافظ شیرازی، درد، ناسخ،، میر، ظہوری، عرفی، غزالی، طالب۔

معاصرین و ممدوحین میں:

احسن اللہ خاں، ایلن براؤن، ببر علی، مہاراجہ الور، تجمل حسین خاں، خضر سلطان، حاتم علی مہر، سراج الدین، بہادر شاہ، سلیم خاں، شہاب الدین خاں، شونزائن، شیفتہ، شمرو کی بیگم، علائی، سیّد غلام بابا، غلام نجف، طالب، طپش، طپاں، قاسم، فخر دیں، حاجی کلو، کلب علی خاں، مسٹر کوان، معتمد الدولہ، میکلوڈ، نصرت الملک، نیّر، واصل خاں، وکٹوریا، وحشت، میرزا یوسف۔

مقامات اور دیگر اعلام:

الور، بے ستون، بدخشاں، پنجاب، پرتگال، تتار، جمنا، جوگ بابا کا مندر، حجرِ اسود، حیدرآباد، حلب، حرم کعبہ، ختن، دلّی/دہلی، دجلہ، نیل/رود نیل، روم، رام پور، روس، زمزم، سدرہ، سندھ، شام، صفاہاں، طوبیٰ، کعبہ، کوثر، کربلا، کشمیر، کلکتہ، گڑگاؤں، لال ڈگی، لوہارو، لکھنؤ، لدھیانہ، مکہ، مصر، نجف، نخشب، ہند/ہندوستان۔

اختراعات وجدّت تراکیب:

لغات کلام غالب کا امتیازی عنصر وہ لفظی اختراعات اور پر تخیل تراکیب ہیں جو انھیں سے مخصوص ہیں اور بعض کا اتباع بھی ہوا، یعنی جزوِ زبان بن گئیں یا کتابوں کے عنوانات کے طور پر مستعار لی گئیں۔ ان کا سلسلہ دراز ہے:

استقبال ناز، اشک شکری، اضطراب آسودہ، افسون آگاہی، افگندنی، انتظار آباد، اضطراب آرا، اوج ریزی، انتظارستان، آبشار نغمہ، آتش بجان، آتشیں پائی، آغوش وداع، آشوب آگہی، آسیائے آب، آشیانہ، عنقا، آفتِ نظارہ، آئینہ دار، آئینہ داری، آئینہ خانہ، آئینہ بندی، آئینہ ساماں، آئینہ ایجاد، آئینہ تعمیر، آئینہ کیفیت، آئینہ ساز، آئینہ پردار، آئینہ کار، دل آئینہ، زانوے آئینہ، بزم آئینہ تصویر، موم آئینہ، ایجاد، وحدت خانہ، آئینہ دل، کشور آئینہ، تپش آئینہ، چشمۂ آئینہ، رخ آئینہ، پشت آئینہ، نقش بند آئینہ، فرد آئینہ، شمع آئینہ، قبلۂ آئینہ (مراد حقیقت ازلی)، آب آئینہ، حیرت آئینہ، گدازِ آئینہ، گرمیٔ آئینہ، خاکستر آئینہ، درِ آئینہ، دامنِ آئینہ، جلوۂ آئینہ

آئینۂ دل، آئینۂ چشم، آئینۂ ناز، آئینۂ تعمیر، آئینۂ تمثال، آئینۂ تصویر، آئینۂ خور (بطور تشبیہ)، آئینۂ دیوار، آئینہ زانو (جسے زانو پر رکھ کر سنگھار کیا جاتا تھا)، آئینۂ دستِ طبیب، آئینۂ گل (گل کی تشبیہ آئینے کے ساتھ)، آئینۂ سنگ، آئینۂ بادِ بہاری، آئینۂ انتظار (چشم وا سے استعارہ)، آئینۂ تصویر نما۔

لفظ آئینہ اور اس کی تراکیب کے سلسلے میں میرے سابقہ مقالے 'غالب کے استعارات کا بھید' سے ذیل کا اقتباس برمحل ہوگا:

"تشبیہ و استعارہ سے قطع نظر غالبؔ کے محاورے میں لفظ آئینہ کے کچھ مخصوص معنی اور نیا استعمال بھی ملتا ہے۔ ان کے کلام کی روشنی میں بنیادی طور پر آئینہ فولاد کو صیقل کر کے بنایا ہوا آلہ ہے جو صورت و منظر کو منعکس کرتا ہے۔ مثلاً:

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

یا

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینہ بادِ بہاری کا

اور اس میں جوہر بھی ہوتا ہے جس کی طرف کثرت سے استعارہ کیا گیا ہے اور 'جوہر آئینہ' کو 'طوطی بسمل' تک باندھا ہے لیکن شیشے سے بنائے ہوئے مومی یا سیمابی آئینے کا ذکر بھی ان کے ہاں موجود ہے:

حیرت آفت زدۂ عرض دو عالم نیرنگ
مومِ آئینہ ایجاد ہے مغز تمکیں!

(یعنی شاہد قدرت کی تمکین نے موم آئینہ کا کام کر کے اس کے جلوے کی جھلک دکھائی اور جذبۂ حیرت 'دو عالم' طلسم کی زد میں آ گیا):

بشیرینی خواب آلودہ مژگاں نشتر زنبور
خود آرائی کو آئینہ طلسم موم جادو تھا

ان دونوں مصرعوں میں خواب شیریں کی رعایت سے شہد کے تلازمے باندھے ہیں۔ موم جامے سے کنایہ تعویذ کی طرف ہے جیسے کہ ذیل کے شعر ہیں:

خود آرا وحشت چشم پری سے شب وہ بدخو تھا
کہ موم آئینہ تمثال کو تعویذ بازو تھا

(واضح رہے کہ تعویذ موم جامے میں لپیٹا جاتا تھا) آئینے کی مختلف صفات کی نسبت سے غالبؔ نے اس لفظ کو مختلف معنی میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ نہ صرف استعارہ بلکہ لغت بن گیا ہے۔

سیماب پشت گرمی آئینہ دے ہے ہم
حیراں کیے ہوئے ہیں دل بیقرار کے

(یعنی پشتِ آئینہ کے لیے جو کام سیماب کرتا ہے وہ دلِ بیقرار ہمارے دیدۂ حیراں کے لیے

کر رہا ہے)۔

یاس تمثال بہار آئینۂ استغناء
وہم آئینۂ بیداریِ تمثال یقیں

اس شعر میں آئینہ دونوں جگہ مجازاً تصویر یا تمثال کے لیے بطور تشبیہ آیا ہے اور اس کا استعمال غالبؔ کے ہاں بہت عام ہے:

دیر و حرم آئینۂ تکرار تمنّا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

لفظ عکس سے بھی وہ یہی کام لیتے ہیں...... آئینہ دار کی ترکیب پہلے سے بندھی بندھائی تھی لیکن غالبؔ نے اس لفظ کو ان معنی میں جس کثرت سے برتا ہے وہ انھی سے مخصوص ہے:

ہوائے سیر گل آئینۂ بے مہریِ قاتل
کہ انداز بخوں غلطیدن بسمل پسند آیا

صبح سے معلوم آثار ظہور شام ہے
غافلاں آغاز کار آئینۂ انجام ہے

یاس آئینۂ بیداریِ استغنا ہے
ناامیدی ہے پرستار دل رنجیدہ

تیرا پیمانۂ مے نسخۂ ادوار ظہور
بے ستوں آئینۂ خواب گرانِ شیریں

کوہ بے ستون کی گرانی کو خواب شیریں کی گرانی کا آئینہ یعنی جواب یا مثل بتایا ہے۔ اس کے علاوہ غالبؔ نے اس لفظ کو کچھ نئے معنی بھی دیے ہیں اور آئینے سے کچھ نئے محاورات بھی پیدا کیے ہیں:

اپنے کو دیکھتا نہیں ذوق ستم تو دیکھ
آئینہ تا کہ دیدۂ نخچیر سے نہ ہو

یہاں 'آئینہ ہونا' مقابل آنے کے معنی میں ہے، جو غالبؔ کی اپنی اختراع ہے، مکرر:

ہرزہ ہے نغمۂ زیر و بم ہستی و عدم
لغو ہے آئینۂ فرق جنوں و تمکیں!

یہاں آئینہ کے لفظ سے تضاد کا مفہوم پیدا کیا ہے۔ جنون و تمکین کے فرق کو آئینہ کہا ہے جس میں دونوں ایک دوسرے کی ضد نظر آتے ہیں:

دل سے اٹھا لطف جلوہ ہائے معانی
غیرِ گل آئینۂ بہار نہیں ہے

یعنی پھول میں ساری بہار اس طرح منعکس ہو رہی ہے جس طرح آئینے میں سارا منظر سمایا ہوا ہوتا ہے۔ جہاں تک اس کائنات کی بہار (یا رونق) کا تعلق ہے گل سے مراد دل ہے اسی کے اندر جلوۂ قدرت دیکھنا چاہیے۔ یہاں آئینے کے لفظ سے 'خلاصہ' کے معنی پیدا ہوئے، مکرر:

کیوں نہ طوطیِ طبیعت نغمہ پیرائی کرے
باندھتا ہے رنگِ گل آئینہ تا چاکِ قفس

یہاں 'آئینہ باندھنا' ایک نیا محاورہ استعمال ہوا ہے جسے آئینہ بندی کا ترجمہ کہہ سکتے ہیں:

دیدہ حیرت کشِ خرشید چراغانِ خیال
عرض شبنم سے چمن آئینہ تعمیر آیا

یہاں آئینہ خانہ کے بندھے ہوئے لغت سے انحراف کر کے حسنِ ترکیب سے کام لیا ہے اور چمن کو 'آئینہ تعمیر' بتایا ہے۔ یہ گویا ترکیب اضافی مقلوب ہوئی۔ یک جہاں، یک بیاباں وغیرہ غالبؔ کا مرغوب پیرایۂ اظہار ہے جس سے وہ مبالغے کا کام لیتے ہیں۔ اسی نمونے پر 'یک آئینہ' اور 'صد آئینہ' بھی موجود ہے:

دیدہ تا دل ہے یک آئینہ چراغاں، کس نے
خلوتِ ناز پہ پیرایۂ محمل باندھا
سحر واماندگیِ شوق و تماشا منظور!
جادے پر زیور صد آئینہ منزل باندھا

بعض جگہ آئینے کا لفظ نہیں آنے پایا، لیکن آئینے کا استعارہ بالکنایہ موجود ہے، جیسے اس شعر میں آئینۂ جلی کی طرف تلمیح کی گئی ہے:

چمن میں کس کی یہ برہم ہوئی ہے بزم تماشا
کہ برگ برگ سمن شیشۂ ریزہ جلی ہے

محبوب کو ماہ سیما، ماہ رخ، ماہ طلعت وغیرہ تو اور شاعروں نے بھی کہا ہے، لیکن غالبؔ اس کی صفائے پیشانی کو آئینے سے تشبیہ دیتے ہیں اور 'آئینہ سیما' کہتے ہیں:

سچ کہتے ہو خود بیں وخود آرا ہوں نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بتِ آئینہ سیما مرے آگے

سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکتائی کا
رو برو کوئی بت آئینہ سیما نہ ہوا ......

انھوں نے اپنی ایک نہایت دلگداز لیکن کم معروف فارسی نظم میں آئینے کا لفظ خود اپنی نسبت بھی استعمال کیا ہے:

منم آئینہ و ایں حادثہ زنگ است و لے
تاب بدنامی آلائش زنگم نبود

انھوں نے اپنے لڑکپن میں ضرور آئینے میں چاند دیکھ رکھا تھا۔ ان کا یہ کلام جس میں آئینے کی اتنی بھرمار ہے، بیشتر ان کے ابتدائی دور سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ ان کے نوخیز و جدت طراز تخیل کے لیے ایک مفید علامت بھی تھا اور عہد برنائی میں ان کے خود پسند نفس کے لیے ذریعۂ تفاخر و تسکین بھی۔ غالبؔ نے خود آئینے کو خود بینی و خود آرائی کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے:

خود پرستی سے رہے باہم دگر آشنا
بے کسی میری شریک آئینہ تیرا آشنا

جوہر ایجاد خطِ سبز ہے خود بینیٔ حسن
جو نہ دیکھا تھا سو آئینے میں پنہاں نکلا

بے خبر مت کہہ ہمیں بے درد، خود بینی سے پوچھ
قلزم ذوق نظر میں آئینہ پایاب تھا

مگر ہو مانع دامن کشی ذوق خود آرائی
ہوا ہے نقش بندِ آئنہ سنگ مزار اپنا

نگاہ چشم حاسد دام لے اے ذوق خود بینی
تماشائی ہوں وحدت خانۂ آئینۂ دل کا

عکس رخ افروختہ تھا تصویر بہ پشتِ آئینہ
شوخ نے وقتِ حسن طرازی تمکیں سے آرام کیا

یک نگاہِ کرم ہے جوں شمع سر تاپا گداز
بہر از خود رفتگاں رنجِ خود آرائی عبث

بدگماں کرتی ہے عاشق کو خود آرائی تری
بے دلوں کو ہے براتِ اضطراب آئینے پر

گدازِ موم ہے افسونِ ربط پیکر آرائی
نکالے کب نہالِ شمع بے تخم شرارِ آتش

تماشا کر اے محو آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

بجز دیوانگی ہوتا نہ انجام خود آرائی
اگر پیدا نہ کرتا آئنہ زنجیر جوہر کی

نظر پرستی و بے کاری و خود آرائی
رقیب آئنہ ہے حیرت تماشائی

ہوا ہے مانع عاشق نوازی ناز خود بینی
تکلف برطرف آئینۂ تمیز حاصل ہے

نیاز پردۂ اظہار خود پرستی ہے!
جبینِ سجدہ نشاں تجھ سے آستاں تجھ سے

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

آئینے کے دوسرے تلازمات میں حیرت، تحیّر، حیرت کدہ، حیراں، حیرانی وغیرہ خاص طور پر معنی خیز اور لائق ذکر ہیں جن کی بیسیوں مثالیں کلام میں بکھری پڑی ہیں:

سادگی یک خیال شوخی صد رنگ نقش
حیرت آئینہ ہے جیبِ تامّل ہنوز

حیرت اگر خرام ہے کار نگہ تمام ہے
گر کف دست بام ہے آئنے کو ہوا سمجھ

حیرت آئینۂ انجام جنوں ہوں جوں شمع
کس قدر داغ جگر شعلہ اٹھاتا ہے مجھے

حیرتِ فکر سخن ساز سلامت ہے اسد
دل پس زانوے آئینہ بٹھاتا ہے مجھے

تحیّر ہے گریباں گیر ذوق جلوہ پیرائی
ملی ہے جوہرِ آئینہ کو زنجیر گیرائی

تمثالِ تماشا ہا اقبال تمنا ہا!
عجز عرق شر سے ہے آئنہ حیرانی

اہلِ بینش نے بحیرت کدۂ شوخی ناز
جوہر آئنہ کو طوطیِ بسمل باندھا

صلائے حیرت آئینہ ہے سامانِ زنگ آخر
تغیر آب بر جا ماندہ کا پاتا ہے رنگ آخر

کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی
آئنہ دار بن گئی حیرت نقش پا کہ یوں

گردش ساغر صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئنہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے

کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرش شش جہتِ انتظار ہے

لغوی اختراعات کے سلسلے میں لفظ آئینہ کی متنوع ندرت آفریں تراکیب اور اس کے معنوی مضمرات کی بحث کو یہاں تمام کرتے ہیں، مگر اختراعات کا سلسلہ تمام نہیں ہوا۔ ہم ابھی حرف الف ہی تک پہنچے ہیں۔ ذیل کی مثالوں سے ان کی کثرت کا اندازہ ہوگا:

ب:

بادۂ مردا، باغبانیِ صحرا، بال افشانی، بال کشا، بال نفس، بدروزگاری، بخود بالیدگی، برق خرمن، برجاماندہ، بسمل کدہ، بلدستان مراد، بہارا ایجادی، برہنہ گوئی، بہارِ ناز، بیابان فنا، بیتابی

کمند، بے سبب آزار، بیاضِ دیدۂ آہو۔ مثلاً یہ اشعار:

یکبار امتحان ہوس بھی ضرور ہے　　اے جوش عشق بادۂ مرد آزما مجھے

چشم گریاں بسمل شوق بہار دید ہے　　اشک ریزی عرضِ بال افشانیِ امید ہے

پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موجِ شراب
دے بطِ مے کو دل و دست شنا موجِ شراب

اے خوشا مکتب شوق و بلدستانِ مراد
سبق ناز کی ہے بجز کوہ جا تکرار

اسد ساغر کشِ تسلیم ہو گردش سے گردوں کی
کہ ننگ فہم مستاں ہے گلہ بدروزگاری کی

پ:

پرستش گر، پروانہ زر، پشتِ چشم نیساں، پشت چشم زنداں، پشت دست عجز، پنبۂ روزن، پنجۂ خورشید، پیراہنِ کاغذ ابری، مثلاً:

بت کدہ بہر پرستش گریِ قبلہ ناز　　باندھے زنار رگِ سنگ میانِ کہسار

اے کرم نہ ہو غافل ورنہ ہے اسد بے دل　　بے گہر صدف گویا پشت چشم نیساں ہے

بسکہ ہر یک سوئے زلف افشاں سے ہے تارِ شعاع　　پنجۂ خورشید کو سمجھے ہیں دستِ شانہ ہم

ت:

تاپاکِ وصال، تحیّر آباد، ترجبینی، تخم شرار، تحیّر کدہ، تسکیں خیز، تماشا کردنی، تماشا دوست، تمکین جنون، تیرہ کاری، تشنۂ سرشار، تنک پیرہنی، تنگیِ چشم حسود، تیرہ کاری۔ مثلاً:

تماشا کردنی ہے انتظار آباد حیرانی　　نہیں غیر از نگہ جوں نرگستاں فرش محفل ہا

خیال شربت عیسیٰ گداز ترجبینی ہے　　اسد ہوں مست دریا بخشی ساقی کوثر کا

اے ہرزہ روی منت تمکین جنون کھینچ　　تا آبلہ محمل کش موج گہر آوے

ج:

جانِ برلب آمدہ، جاں دادۂ ہوا، جلوہ ریزی، جلوہ زار، جفا مشرب، جلوۂ برق فنا، جلوہ مایوس، جنوں جولاں، جنبش بال جبریل، جوہر تیغ کہسار، جوہر مژگاں، جمعیت آوارگی، جوش شرر، جیب خیال۔ مثلاً:

جز زخم تیغ ناز نہیں دل میں آرزو　　جیب خیال بھی ترے ہاتھوں سے چاک ہے

سیہ چشمی چشم شوخ سے ہیں جوہر مژگاں | شرار آسا ز سنگ سرمہ یکسر بار جستن ہا
ڈھونڈے ہے اس مغنی آتش نفس کو جی | جس کی صدا ہو جلوۂ برق فنا مجھے
اسدؔ ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سروپا ہیں | کہ ہے سر پنجہ، مژگاں آہو پشت خار اپنا

چ:

چراغان خیال، چراغ خانۂ درویش، چراغ رہگزار باد، چشم دام، چمن عارض، چمن فکر، چین دامن خاشاک، چشم بر پادوختہ، چشم قربانی، چشمک طوفان زدہ:

گریہ سرشاری شوق بہ بیاباں زدہ ہے | قطرۂ خون جگر چشمک طوفان زدہ ہے
زکوٰۃ حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا | چراغ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا
شرم ہے طرز تلاش انتخاب یک نگاہ | اضطراب چشم بر پا دوختہ غماز ہے
ہوا نہ مجھ سے بجز درد حاصل صیّاد | بسان اشک گرفتار چشم دام رہا
عرض وحشت پر ہے ناز ناتوانی ہائے دل | شعلۂ بے پردہ چین دامنِ خاشاک ہے

ح:

حیرت انشائی، حیرت ایما، حیرت آرا، حیرت کش، حیرت فروش، حیرت کدۂ نقشِ خیال، حریر سنگ، حباب موجۂ رفتار، حنائے پائے اجل، حنائے پائے خزاں، حریف مطلب مشکل، حلقۂ دامِ خیال، حلقۂ بیرون در، حل معمائے آگہی:

عبرت طلب ہے حل معمائے آگہی | شبنم گداز آئنۂ اعتبار ہے
پر طاؤس ہے نیرنگ داغ حیرت انشائی | دو عالم دیدۂ بسمل چراغاں جلوہ پیمائی
اہلِ بینش نے بحیرت کدۂ شوخی ناز | جوہر آئنہ کو طوطی بسمل باندھا
نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے شوق کم میرا | حباب موجۂ رفتار ہے نقش قدم میرا
بہار حیرت نظارہ سخت جانی ہے | حنائے پائے اجل خون کشتگاں تجھ سے
حنائے پائے خزاں ہے بہار اگر ہے یہی | دوام کلفت خاطر ہے عیش دنیا کا
حریف مطلب مشکل نہیں فسون نیاز | دعا قبول ہو یارب کہ عمر خضر دراز
مرگِ شیریں ہوگئی تھی کوہکن کی فکر میں | تھا حریر سنگ سے قطع کفن کی فکر میں

خ:

خال رخ رنگی، خاطر افروزی، خاکبازی امید، خار سر دیوار، خندۂ دل، خندۂ دنداں نما، خیال آباد، خمیازۂ ساحل، خمیازۂ طرب، خضر آباد آسائش، خونِ آدینہ (دھنک)، خجالت گاہِ

پیدائی، خمار رسوم و قیود، خمار گاہ قسمت، خوان گفتگو، خواب گل، خون گرم دہقان، خواب سنگین:

وہ گل جس گلستاں میں جلوہ فرمائی کرے غالبؔ — چٹکنا غنچۂ گل کا صدائے خندۂ دل ہے

ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے — صبح وطن ہے خندۂ دنداں نما مجھے

جہاں مٹ جائے سعی دید خضر آباد آسائش — بجیب ہر نگہ پنہاں ہے حاصل رہنمائی کا

ہے تصور صافی قطع نظر از غیر یار — لخت دل سے لاوے ہے شمع خیال آباد گل

خراب آباد غربت میں عبث افسون ویرانی — گلِ از شاخ دور افتادہ ہے نزدیک پژمردن

یہی بار بار جی میں مرے آئے ہے کہ غالبؔ — کروں خوان گفتگو پر دل و جاں کی میہمانی

د:

دام گاہ، دام تمنا، دام تہ سبزہ، دامانِ خیال یار، دامان باغباں، دشت امکاں، درس دفتر امکاں، دست برہم سودہ، دست تہ سنگ آمدہ، دست پُر نگار، دل شب، دوش دل، دود چراغ کشتہ، دزدیدہ نفس:

رہنے دو گرفتار بہ زنداں خموشی — چھیڑو نہ مجھ افسردۂ دزدیدہ نفس کو

رہا نظارہ وقت بے نقابی آب پر لرزاں — سرشک آگیں مژہ سے دست از جاں شستہ بررو تھا

بزم قدح سے عیش تمنا نہ رکھ کہ رنگ — صید ز دام جستہ ہے اس دام گاہ کا

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب — ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

یک قدم وحشت سے، درس دفتر امکاں کھلا — جادہ، اجزائے دو عالم دشت کا، شیرازہ تھا

رحم کر ظالم کہ کیا بود چراغ کشتہ ہے — نبض بیمار وفا دود چراغ کشتہ ہے

خیالِ مرگ کب تسکیں، دلِ آزردہ کو بخشے — مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی

ذ:

ذوق سرشار، ذوق خامہ فرسا، ذرہ صحرا دست گاہ:

ذوق سرشار سے بے پردہ ہے طوفاں میرا — موج خمیازہ ہے ہر زخم نمایاں میرا

شوق ہے ساماں طراز نازش ارباب عجز — ذرّہ صحرا دست گاہ و قطرہ دریا آشنا

ر:

رمز چمن ایمائی، رقص شرر، رفتۂ رفتار، رگ دام، رگ بستر، رگ خواب، رنگ ریزی ہائے خود بینی، ریشم کدہ، ریشۂ روزن:

ہے تماشا حیرت آباد تغافل ہائے شوق — یک رگ خواب و سراسر جوشِ خونِ آرزو

باغ خاموشی دل سے سخن اسدؔ — نفس سوختہ رمز چمن ایمائی ہے

یک نظر بیش نہیں، فرصتِ ہستی غافل — گرمیٔ بزم، ہے اک رقصِ شرر ہونے تک

دیکھ تری خوئے گرم دل بہ تپش رام ہے — طائر سیماب کو شعلۂ رگِ دام ہے

بے خود زبسکہ خاطر بیتاب ہوگئی — مژگان باز ماندہ رگ خواب ہوگئی

خانہ ویراں سازیِ وحشت تماشا کیجیے — صورتِ نقشِ قدم، ہوں رفتۂ رفتار دوست

ز:

زانوئے تامل، زخم روزن در، زمرد رقمی، زمین ناوکِ خیز، زناردا گستہ، زوال آمادہ زندانِ بیتابی، زندان تحمل، زندان خموشی، زنجیر رسوائی، زنجیری دود سپند، زورق خودداری، زیارت گاہ حیرانی:

جلوے کا تیرے وہ عالم ہے کہ گر کیجیے خیال — دیدۂ دل کو زیارت گاہ حیرانی کرے

دل سراپا وقف سودائے نگاہ تیز ہے — یہ زمیں مثل نیستاں سخت ناوک خیز ہے

نہ پوچھ سینۂ عاشق سے آب تیغ نگاہ — کہ زخمِ روزن در سے ہوا نکلتی ہے

عدم ہے خیر خواہ جلوہ کو زندان بیتابی — خرام ناز برق خرمن سعی سپند آیا

جوہر آیئنۂ فکر سخن موئے دماغ — عرض حسرت پس زانوئے تامل تا چند

زندان تحمل میں مہمان تغافل ہیں — بے فائدہ یاروں کو فرق غم و شادی ہے

س:

سازِ عشرت، ساز فسانگی، سخن بے صدا، سر دیوار جو، سرشک سر بصحرا دادہ، سراب سطر آگاہی، سرو برگ آرزو، سرمۂ مفت نظر، سواد دیدۂ آہو، سویدائے بہار:

واں ہجوم نغمہائے ساز عشرت تھا اسدؔ — ناخنِ غم یاں سرِ تارِ نفس مضراب تھا

سرمۂ مفتِ نظر ہوں مری قیمت یہ ہے — کہ رہے چشم خریدار پہ احساں میرا

اسد کو حسرت عرض نیاز تھی دم قتل — ہنوز یک سخن بے صدا نکلتی ہے

دیکھتا ہوں وحشتِ شوق خروش آمادہ سے — فال رسوائی سرشک سر بصحرا دادہ ہے

ساز یک ذرہ نہیں فیضِ چمن سے بے کار — سایۂ لالۂ بے داغ سویدائے بہار

اگر وحشت عرق افشانِ بے پرداخرامی ہو — بیاض دیدۂ آہو کف سیلاب ہوجائے

ش:

شبنمستاں، شب پروانہ، شب سیہ روزی، شبنم آگیں، شبستان دل پروانہ، شرار جستہ، شرر آباد رستخیز، شررستان، شگفتن گلہائے ناز، شگفتن گلہائے عیش، شکنج جستجو، شکنج یاس، شعلۂ آواز، شعلہ خرامی، شعلۂ حسن، شفق کدۂ راز:

فروغ شعلۂ حسن یک نفس ہے ہوس کو پاس ناموس وفا کیا
چشم خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے شعلہ تو کہوے کہ دود شعلۂ آواز ہے
کوہ کے ہوں بارِ خاطر گر صدا ہو جایئے بے تکلف اے شرار جستہ کیا ہو جایئے

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

وحشت بہار نشہ و گل ساغر شراب چشم پری شفق کدۂ راز ہے مجھے
باوجود یک جہاں ہنگامہ، پیدائی نہیں ہیں چراغاں شبستان دل پروانہ ہم

ص:

صبح رخساراں، صدمۂ ضرب المثل، صحرائے نظر بازی، صورت خانۂ خمیازہ، صد نگرانی:

حیرت فروش صد نگرانی ہے اضطرار ہر رشتہ چاک جیب کا تار نظر ہے آج
عجب اے آبلہ پایان صحرائے نظر بازی کہ تار جادۂ رہ رشتۂ گوہر نہیں ہوتا
اسد کی طرح میری بھی بغیر از صبح رخساراں ہوئی شام جوانی اے دل حسرت نصیب آخر
داد از دست جفائے صدمہ ضرب المثل گر ہمہ افتادگی جوں نقش پا ہو جایئے
شب خمار ذوق ساقی رستخیز اندازہ تھا تا محیط بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا

ض:

ضبط آشنا، ضمان جادہ، ضرب تیشہ، ضبط حالِ خونا کردگاں:

دریغ اے ناتوانی ورنہ ہم ضبط آشنایاں نے
طلسم رنگ میں باندھا تھا عہد استوار اپنا

ضمان جادہ رویاندن ہے خط جام مے نوشاں
وگرنہ منزل حیرت سے کیا واقف ہیں مدہوشاں

بضرب تیشہ وہ اس واسطے ہلاک ہوا کہ ضرب تیشہ پہ رکھتا تھا کوہکن تکیہ
اے بہ ضبط حال خونا کردگاں، جوش جنوں نشہ مے ہے اگر یک پردہ نازک تر ہوا

ط:

طاق خم شمشیر، طاق فراموشی، طرۂ گیاہ، طشت ماہتاب، طلسم بےخبری، طلسم عرق، طلسم دل سائل، طلسم پیچ وتاب، طلسم رنگ، طلسم قفس، طوفان معانی، طوفاں کدہ، طوفان بلا:

دیکھتے تھے ہم بچشم خود وہ طوفان بلا — آسمانِ شعلہ جس میں اک کفِ سیلاب تھا
خجالت کش جفا کو شکایت نہ چاہیے — اے مدعی طلسم عرق بے غبار ہے
قتل عشاق نہ غفلت کش تدبیر آوے — یارب آئینہ بہ طاق خم شمشیر آوے
اسد طلسم قفس میں رہے قیامت ہے — خرام تجھ سے صبا تجھ سے گلستاں تجھ سے
ہے طاق فراموشی سودائے دو عالم — وہ سنگ کہ گلدستۂ جوش شرر آوے
غافل بہ وہم ناز خود آرا ہے ورنہ یاں — بے شانۂ صبا نہیں طرہ گیاہ کا

ظ:

ظلمت کدہ، ظلمت گستری، غلطانی تپش، غم آرائی:

نہیں ہے ضبط جز مشاطگی ہائے غم آرائی
کہ میل سرمہ چشم داغ میں ہے آہ خاموشاں

حیرت ہجوم لذت غلانی تپش — سیماب بالش وکمرِ دل ہے آئنہ

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

ع:

عرق ریز تپش، عزلت آبادِ صدف، عجز آباد، عجز اختیار، عناں گیر، عنقا ارمی، عید نظارہ، عصائے خضر، عقدہ پیرائی:

اسد تار نفس ہے ناگزیر عقدہ پیرائی — بنوک ناخن تدبیر کیجیے حل مشکلہا
عشرت قتل گہ اہل تمنا مت پوچھ — عید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

ہوئی ہیں آب شرم کوشش بے جا سے تدبیریں
عرق ریز تپش ہیں موج کے مانند زنجیریں

ہے وطن سے باہر اہل دل کی قدر ومنزلت
عزلت آباد صدف میں قیمتِ گوہر نہیں

وہ پردہ نشیں اور اسدؔ آئینۂ اظہار　　شہرت چمن فتنہ و عنقا ارمی ہے

غ:

غبارِ خاطر آزردگاں، غبارِ راہ ویرانی، غلطی ہائے مضامیں، غفلت آرامی، غم آرائی، غوغائے جرس، غلطانی تپش:

حیرت ہجوم لذتِ غلطانی تپش　　سیماب بالش و کمر دل ہے آئنہ

نہیں ہے ضبط جز مشاطگی ہائے غم آرائی

کہ میل سُرمہ چشم داغ میں ہے آہ خاموشاں

سرنوشت خلق ہے طغرائے عجز اختیار　　آرزوہا خار خار چین پیشانی عبث

رنجش دل اک جہاں ویراں کردے گی اے فلک　　دشت ساماں ہے غبارِ خاطر آزردگاں

سر بزانوے کرم رکھتی ہے شرم ناکسی　　اے اسد بے جانہیں ہے غفلت آرامی تری

غلطی ہائے مضامیں مت پوچھ　　لوگ نالے کو رسا باندھتے ہیں

ف:

فال رسوائی، فتراک بے خودی، فرسوون پائے طلب، فسردۂ تمکیں، فرصت گداز، فشار صحرا، فراز گاہ عبرت، فتادہ خاطر:

ناسازیِ نصیب درشتیِ غم سے ہے　　صہبا فتادہ خاطر و مینا شکستہ دل

بفراز گاہ عبرت چہ بہار و کو تماشا　　کہ نگاہ ہے سیہ پوش بعزائے زندگانی

یک گام بے خودی سے لوٹیں بہار صحرا　　آغوش نقش پا میں کیجیے فشا رصحرا

جنوں فسردۂ تمکیں ہے کاش عہد وفا　　گداز حوصلہ کو پاس آبرو جانے

ہر گرد باد حلقۂ فتراک بے خودی　　مجنونِ دشت عشق تحیّر شکار ہے

ق:

قطرہ زن، قفس رنگ، قفس رنگ و بو، قفل زر، قفل زنگ آلودہ، قسط عمر، قہرمان عشق، قمار خانۂ عشق:

ہم سے چھوٹا قمار خانۂ عشق　　واں جو جائیں گرہ میں مال کہاں

بہ کسوت عرق شرم قطرہ زن ہے خیال　　مباد حوصلہ معذور جستجو جانے

واں پر فشانِ دام نظر ہوں جہاں اسد　　صبح بہار بھی قفس رنگ و بو نہ ہو

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ　　اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

ہوئی یہ بے خودی چشم و زباں کو تیرے جلوے سے
کہ طوطی قفلِ زنگ آلودہ ہے آئینہ خانے میں

ک :

کاروانِ حیرت، کفِ موجۂ حیا، کفِ تغافل، کشورِ گفت و شنود، کفِ گوہر بار، کلفت کشیِ ہستی، کمیں خانہ، کنگرِ استغنا، کعبۂ ایجادِ یقیں، کشادہ رخ (بے پردہ)، کدورت کش، کتابِ طرب نصاب:

اس کتابِ طرب نصاب نے جب　　آب و تابِ انطباع کی پائی
مظہرِ فیضِ خدا جان و دلِ ختمِ رسل　　قبلۂ آلِ نبی کعبۂ ایجادِ یقیں
جوشِ طوفانِ کرم ساقیِ کوثر ساغر　　نہ فلک آئنہ ایجادِ کفِ گوہر بار
واں کنگرِ استغنا ہر دم ہے بلندی پر　　یاں نالے کو اور الٹا دعوائے رسائی ہے
کفِ موجۂ حیا ہوں بگزارِ عرضِ مطلب　　کہ سرشک قطرہ زن ہے بہ پیامِ دل رسانی
دل دے کفِ تغافل ابروئے یار میں　　آئینہ ایسے طاق پہ گم کر کہ تو نہ ہو

گ :

گردشِ رنگِ چمن، گرمِ خیال، گزرگاہِ خیال، گریۂ غم، گریبانِ شقِ خامہ، گرمیِ نشاط، گلِ نغمہ، گلدستۂ نگاہ، گلبازیِ اندیشہ، گلبانگِ تسلی، گلگونِ نکہت، گلدستۂ خار، گنجِ شرر، گنجینۂ معنی کا طلسم:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے　　جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے
وحشت نے لا رکھا تری بزمِ خیال میں　　گلدستۂ نگاہ سویدا کہیں جسے
ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج　　میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں
عمر میری ہوگئی صرفِ بہارِ حسنِ یار　　گردشِ رنگِ چمن ہے ماہ و سالِ عندلیب
گریہ ہائے بے دلاں گنجِ شرر در آستیں　　قہرمانِ عشق میں حسرت سے لیتے ہیں خراج

ل:

لباسِ عریانی، لبِ افسوس، لبِ ریز آمیں، لذتِ آزار، لطف گستر:

مہرِ پروردن سر از لطف گستر سایہ ہے
پنجۂ مژگاں یہ طفلِ اشک دست دایہ ہے

غم وعشرت قدم بوس دل تسلیم آئیں ہے
دعائے مدّعا گم کردگاں لبریز آمیں ہے

قبائے جلوہ فزا ہے لباس عریانی — بطرزِ گل رگ گل مجھ کو تارِ داماں ہے
مہربانی ہائے دشمن کی شکایت کیجیے — یا بیاں کیجیے سپاس لذت آزار دوست
حاصل الفت نہ دیکھا جز شکست آرزو — دل بدل پیوستہ گویا یک لبِ افسوس تھا

م:

متاع خانۂ زنجیر، متاع جلوہ، مجموعۂ پریشانی، محشر خیال، محشرستان، محمل نشیں راز، محمل کش، مزدور سنگیں دست، مژگان باز ماندہ، مژۂ خوابناک، مژگانِ تماشا، مژگان چشم دام، مساس دست افسوس، مسیح کشتۂ الفت، موجِ خمیازہ، موج نگہ، میزان طبیعت:

میں جو گردوں کو بمیزانِ طبیعت تولا! — تھا یہ کم وزن کہ ہم سنگ کفِ خاک چڑھا
بنالہ حاصل دل بستگی فراہم کر — متاع خانۂ زنجیر جز صدا معلوم
جوش تکلیف تماشا محشرستان نگاہ — فتنۂ خوابیدہ کو آئینہ مشت آب تھا
بسکہ ہے صیّاد راہ عشق میں محو کمیں — جادۂ رہ سربسر مژگاں چشم دام ہے
ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیال — ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو
جنبش دل سے ہوئے ہیں عقدہائے کار وا — کمتریں مزدور سنگیں دست ہے فرہاد یاں
یک بیاباں تپش بال شرر سے صحرا — مغز کہسار میں کرتا ہے فرو نشترِ خار

ن:

ناقوسی، ناگیرائی، نالۂ محشر عناں، نبض حسن، نزاع جلوہ، نسخۂ ادوار ظہور، نشۂ وحشت، نشۂ ایجاد، نشتر زار، نشاط آہنگ، نظر گاہ حیا، نفس آرمیدہ، نفس نارسا، نغمہائے غم، نقش ونگار طاق نسیاں، نعلِ واژوں، نقص آبادِ ہستی، نم دامان عصیاں، نوا سازِ فغاں، نوبہارِ ناز، نور چشم وحشت، نیرنگِ خیال، نیرنگِ سواد، نیرنگ نظر، نور العین دامن، نیازستان، نیم رنگی، نرگستان، نیستان شیر قالی:

بوقت کعبہ جوئی ہا جرس کرتا ہے ناقوسی
کہ صحرا فصلِ گل میں رشک ہے بتخانۂ چیں کا

نفس حیرت پرست طرز ناگیرائی مژگاں — مگر یک دست و دامان نگاہ واپسیں پایا

وہ جہاں مسند نشیں بارگاہ ناز ہو — قامت خوباں ہو محراب نیازستان عجز
کاوش دزد حنا پوشیدہ افسوں ہے مجھے — ناخن انگشت خوباں نعل واژوں ہے مجھے
غرور لطف ساقی نشۂ بے باکی مستاں — غم داماں عصیاں ہے طراوت موج کوثر کی
تیرا پیمانہ ے نسخۂ ادوار ظہور — تیرا نقش قدم آئینۂ شان اظہار
شبنم بہ گل ولالہ نہ خالی زادا ہے — داغ دلِ بے درد نظرگاہ حیا ہے
یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں — لیکن اب نقش و نگار طاق نسیاں ہو گئیں

و:

وادیِ خیال، واماندۂ ذوقِ طرب، ورقِ گردانده، ورق ناخوانده، وحشت آباد، وحشت رمی، وہم تماشا:

ساز وحشت رمی ہا باظاہر اسد — دشت وریگ آئینۂ صفحہ افشاں زدہ ہے
مستانہ طے کروں ہوں رہ وادیِ خیال — تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے
کوئی آگاہ نہیں باطن ہم دیگر سے — ہے ہر اک فرد جہاں میں ورق ناخوانده
خلق ہے صفحۂ عبرت سے سبق ناخوانده — ورنہ ہے چرخ و زمیں یک ورقِ گردانده
نظر بازی طلسم وحشت آباد پرستاں ہے — رہا بیگانۂ تاثیر افسوں آشنائی کا

ہ:

ہرزہ درا، ہوادار (بمعنی ہواخواہ)، ہرزہ روی، ہیچ کسی، ہیولائے مداد:

پھر وہ سوئے چمن آتا ہے، خدا خیر کرے — رنگ اڑتا ہے گلستاں کے ہواداروں کا
اسد! اے ہرزہ درا نالہ بہ غوغا تاچند — حوصلہ تنگ نہ کر بے سبب آزاروں کا
بساطِ ہیچ کسی میں برنگ ریگ رواں — ہزار دل بہ وداع قرار رکھتے ہیں
اے ہرزہ روی منت تمکین جنوں کھینچ — تا آبلہ محمل کش موج گہر آوے
باقلیم سخن ہے جلوۂ گرد سواد آتش — کہ ہے دود چراغاں سے ہیولائے مداد آتش

ی:

یک بیاباں ماندگی، یک چمنستاں، یک جہاں، یک عالم، یک دستہ شرار، یوسفتاں:

تکلف برطرف ذوق زلیخا جمع کر ورنہ — پریشاں خواب آغوش وداع یوسفتاں ہے
مژۂ خواب سے کرتا ہوں بآسائش درد — بخیہ زخم دل چاک بیک دستہ شرار
نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا — حبابِ موجۂ رفتار ہے نقش قدم میرا

اے خوشا وقتے کہ ساقی یک چمنستاں وا کرے تار و پود فرش محفل پنبۂ مینا کرے

یہ غالبؔ کی لفظی اختراعات اور جدتِ تراکیب کے کچھ نمونے تھے جو جستہ جستہ مثالوں کے ساتھ پیش کیے گئے۔ یہاں ان کا پورا احاطہ ممکن نہ تھا جس کے لیے دیوان کا جزو اعظم یہیں نقل کر دینا پڑتا۔ کسی اور شاعر نے لفظی جدّتوں سے اتنا کام نہ لیا ہوگا۔

فارسیت:

نئی تراکیبِ اضافی کے علاوہ جو لازماً فارسی میں ہیں، کچھ بندھے بندھائے فارسی محاورے بھی بلاتکلف استعمال کیے ہیں: برہم زدن، برہم خوردن، زبونی کش وغیرہ وغیرہ یا ان کے ہندی ترجمے: سر کھینچنا (سرکشیدن)، منّت کھینچنا، خجالت کھینچنا، انتظار کھینچنا، ناز کھینچنا، جو بعض جگہ کھٹکنے لگتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

تکلف برطرف، ذوق زلیخا جمع کر، ورنہ
پریشاں خواب آغوش وداع یوسفستاں ہے

یہاں 'ذوق بہم آوردن' کی پیروی میں 'ذوق جمع کر' عجیب لگتا ہے۔ وہ تو 'چلّو' کی جگہ بھی 'مشتِ آب' لکھتے ہیں اور اردو کے عام محاورے سلائی پھیرنا کی جگہ 'سلائی کھینچنا' جان سے ہاتھ دھونا کی جگہ 'دست از جاں شستن':

رہا نظارہ وقت بے نقابی آب پر لرزاں
سرشک آگیں مژہ سے دست از جاں شستہ بر رو تھا

کلام میں فارسی مصادر بھی، مشتقات کے علاوہ، اپنی اصل مصدری شکل میں جابجا درج ہوئے ہیں۔ ان ۴۸ مصادر کے علاوہ جو 'قادر نامہ' میں مع اردو مترادفات درج ہوئے، ۵۶ مصادر اور ہیں جو اشعار میں جوں کے توں پروئے گئے ہیں، کل فہرست یہ ہے:

افراختن، افروختن، افسردن، افشردن، انداختن، اندوختن، آرامیدن، آرمیدن، برآمدن، آموختن، آوردن۔

باختن، بالیدن، باریدن، برخاستن، برچیدن، برانداختن، بخشیدن، برہم زدن، بسر کردن، بریدن، بیدار بودن۔

تاختن، تپیدن، ترسیدن۔

جستن، جُستن، جنگیدن، جوشیدن۔

چکیدن، چیدن۔
خستن، خُستن، خوردن، خواستن، خمیدن۔
دادن، داشتن، دردون، دریدن، دمین، دریافتن، دزدیدن، دوختن، دودیدن، دیدن۔
رسانیدن، رسیدن، رستن، رفتن، رُفتن، رمیدن، رشتن، رنجیدن، رویاندن۔
زدن، زدودن، زیستن۔
ساختن، سختن، سوختن، سرودن، سنجیدن۔
شدن، شکستن، شگفتن، شنیدن۔
غنودن۔
فرسودن، فسردن، فروختن، فہمیدن۔
کاستن، کاشتن، کردن، کشادن، کشتن، کشیدن۔
گزشتن، گستردن، گسستن، گردیدن، گفتن، گشتن۔
لرزیدن، لیسیدن۔
ماندن، مردن۔
نشستن، نوشیدن۔
واشدن، ورزیدن۔
ہراسیدن۔
یافتن۔
ٹھیٹھ فارسی کے ساتھ ٹھیٹھ اردو محاورے بھی ضرور باندھے ہیں جیسے سانٹھ ملنا، سر کھانا، کنیانا۔

یہ بات بھی دل چسپ ہے کہ فارسی مصادر کے مقابلے میں اردو کے مصادر (خالص افعال بلا مشتقات و مرکبات) نسبتۂ کم ہیں۔

تصرفات وتسامحات

جدتوں کے ضمن میں کچھ قواعدی تصرفات کا ذکر بھی کیا جاسکتا ہے اور کچھ معنوی تسامحات کا بھی، یا ان کی اپنی اصطلاح میں 'غلطی ہائے مضامین' کا۔ پہلے انھی کو لیجیے۔
حشو وزوائد کی چند مثالیں:

''آمد سیلاب طوفانِ صدائے آب ہے''
دیگر: ''عینک چشم باروزن زنداں مجھ کو''
دیگر: ہے عرق افشاں مشی سے ادہم مشکین یار''

ادہم مشکی گھوڑے ہی کو کہتے ہیں۔ مشی کے معنی ٹہلنا۔ محبوب کی نزاکت تو مسلّم ہے لیکن اس کا گھوڑا کتنا نازک ہوگا کہ صرف پوقدمی چال سے عرق عرق ہوگیا۔

دیگر: مژ ہے ریشۂ رز انگور

رز انگور کی بیل کا نام ہے۔ بعض لغات نے اس کے معنی محض انگور بھی دیے ہیں، دونوں صورتوں میں 'رزِ انگور' حشو ہے۔

دیگر: ''سیل یاں کوکِ صدائے آبشار نغمہ ہے''

معلوم نہیں مرزا صاحب نے کوک کے کیا معنی لیے۔ فارسی میں تو اس کا کوئی جواز نہیں۔ ہندی میں کوک چیخ یا تیز پتلی آواز کو کہتے ہیں، جیسے کویل کی کوک۔

دیگر: ''حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے''

سزا کے ساتھ عقوبت صریحاً حشو ہے۔

دیگر: ''لے زمیں سے آسماں تک فرش تھیں بے تابیاں''

'لے' محض زائد ہے

غلطی ہائے مضامین کے کچھ اور نمونے:

''تجھ کو اے غفلت نسب پروائے مشتاقاں کہاں''

معلوم نہیں غفلت کو نسب سے کیا تعلق ہے۔

اسی طرح آفت سے بھی بظاہر نسب کی کوئی مناسبت نہیں:

''ہنوز آفت نسب یک خندہ یعنی چاک باقی ہے''

دیگر: ''ہوں بقدر عدد حرف علی سبحہ شمار''

علی اسم علم ہے، جسے حرف نہیں کرسکتے، البتہ اس میں تین 'حروف' ہیں جن کی مجموعی قیمت از روے جمل ۱۱۰ ہوتی ہے۔ حرف کے دوسرے معنی حکایت ہیں، وہ بھی یہاں نہیں لگتے۔

قواعد سے انحراف بھی ملتا ہے، مثلاً:

'کمال حسن اگر موقوف انداز تغافل ہو'

فارسی کے قاعدے سے دیکھیے یا ہندی کے قاعدے سے، موقوف کے ساتھ بریا پر آنا چاہیے۔

ولہٗ ''حباب مے بصد بالیدنی ساغر نہیں ہوتا''

یہاں بھی 'بالیدنی' نہ اردو میں چست بیٹھتا ہے نہ فارسی میں۔ بظاہر 'بالیدن' کی جگہ بالیدنی لکھ گئے ہیں۔

ولہٗ ''غیر کیا خود مجھے نفرت مری اوقات سے ہے''

اپنی کی جگہ 'مری' کھٹکتا ہے۔

''اسے یوسف کے بوئے پیرہن کی آزمائش ہے''

آزمائش کے بعد منظور ہے یا مقصود ہے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

ولہٗ ''ہمیں دماغ کہاں حسن کے تقاضا کا''

تقاضا میں امالہ چاہیے۔

ولہٗ ''طوطیِ کو شش جہت سے مقابل ہے آئنہ''

قواعد کی رو سے 'کو' کی جگہ طوطی کے مقابل چاہیے تھا۔

دل طلب کرتا ہے زخم اور مانگے ہے اعضا نمک

'مانگیں ہیں' کا موقع تھا، مگر اس طرح ایک کی جگہ دو حرف دبتے ہیں۔

ولہٗ ''وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو''

یہاں 'کیوں' اور 'نہ' دونوں کے بغیر بات پوری ہو جاتی ہے، لیکن 'نہ' تو صریحاً خلافِ محاورہ ہے۔

ولہٗ ''مصراع نالہٗ نے سکتہ ہزار جا ہے''

مصراع القط ہے یا مصرع میں سکتہ ہے، درست طرزِ کلام تھا۔

ولہٗ ''غالب مجھے ہے اس سے ہم آغوش آرزو'' (کی حذف ہے)۔ ولہٗ ''ہم کو تقلید تنک ظرفی منصور نہیں'')۔

ذیل کے مصرعوں میں تلفظ قابلِ توجہ ہے:

''وضع میں اس کو اگر سمجھے قافِ تریاق''

بغرورِ طرح وقامت ورعنائیِ سرو

طوق ہے گردن قمری میں رگ بالیدہ

ہے خامہ فیض بیعت بیدل بکف اسد

یک نیستاں قلم رواعجاز ہے مجھے

نام گل کا پھول، شبنم اوس ہے جس کو نقارہ کہیں وہ کوس ہے
جس کو کہتے ہیں جمائی فازہ ہے جو ہے انگڑائی وہی خمیازہ ہے

تذکیروتانیث کے معاملے میں بھی آزادہ روی سے کام لیا ہے۔ یہ بھی شاید فارسی کے غلبے کا اثر ہے۔ جہاں فارسی میں مذکرومونث کی تخصیص نہ ہو وہاں اردو میں بھی کیوں ہو۔

غالب کے ہاں حسبِ ذیل الفاظ مذکر ہیں:

مژہ، راہ گزر، گرہ

اور حسبِ ذیل مونث۔ دونوں صورتوں میں عام روش سے انحراف ہے:

التماس، سخن، گل گیر، چمن زار، آہنگ، صور، ایما۔

لکھتے ہیں:

چمن زار تمنا ہوگئی صف خزاں، لیکن
بہار نیم رنگ آہ حسرت ناک باقی ہے

ممکن ہے کتابت میں 'ہو گئے' کی جگہ 'ہوگئی' بن گیا ہو، لیکن ذیل کے مصرعے میں:

''ہنوز یک سخن بے صدا نکلتی ہے''

سخن کو مونث ہی ماننا پڑے گا جو روشِ عام کے خلاف ہے۔ بعض حروف بری طرح دبتے ہیں:

بے نوائی تر صدائے نغمۂ شہرت اسد
بوریا یک نیستاں عالم بلند دروازہ تھا

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالب
یار لائے اسے بالیں پہ مری پر کس وقت

تنافر کی مثالیں:

غلطی کی کہ جو کافر کو مسلماں سمجھا

کاف کی تکرار سے مصرع خاصا کر، کرا ہو گیا ہے:

ذکر میرا بہ بدی بھی اسے منظور نہیں

یہاں بھی 'ب' کی بہتات سے بھدا پن پیدا ہوا ہے۔

ولہٗ ننگ بالیدن ہیں جوں موئے سر دیوانہ ہم

یہاں 'موئے سر' کے ساتھ 'جوں' نے عجیب طرح کا ذم پیدا کیا ہے، سر بھی جنونی کا! عجب نہیں کہ

یہ تلازمہ جان کر پیدا کیا گیا ہو کیوں کہ غالبؔ رعایتِ لفظی سے کام لینے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ لیکن یہ بھی کمال ہے کہ ان کے ہاں رعایتِ لفظی کھٹکنے نہیں پاتی۔ عام طور پر مضمون کی تابع رہتی ہے شعر پر حاوی نہیں ہوتی۔ متداول دیوان کی پہلی ہی غزل کا کوئی شعر رعایت سے خالی نہیں۔ اگرچہ اس کی بابت عام تاثر یہ نہ ہوگا، جیسے کہ اب تک لوگ اس بات پر چونکتے ہیں کہ جو لفظ انھوں نے سب سے زیادہ برتا ہے، وہ آئینہ ہے۔ اس کے بعد حیرت، تحیّر، مژہ، حنا وغیرہ کی بھی خاصی بہتات ہے۔

غالبؔ کے کلام میں بعض تضادات بہت نمایاں ہیں۔ تنافر کی چند مثالیں اوپر گزریں، لیکن ان کا منتخب کلام شستگی و خوش آہنگی میں آپ اپنی مثال ہے۔ اسی طرح مغلق اور مبہم اشعار کے ساتھ جو محض لفظی گورکھ دھندے ہیں، صاف اور سجل اشعار کی بھی کمی نہیں۔ سہلِ ممتنع تک برت کر دکھا دیا ہے۔ بہت سے اشعار میں معنی تہ در تہ ہیں جنھیں قارئین اور شارحین نے اپنے اپنے ذوق کے مطابق سمجھا ہے۔ میں نے کوئی سو اشعار کی جداگانہ تشریح کی ہے جو متفرق مضامین کی شکل میں چھپتی رہی ہے۔

جہاں تک متداول دیوان سے خارج کردہ کلام کا تعلق ہے، اس پر جو اعتراض وارد ہوں، ان سے غالبؔ یہ کہہ کر پیچھا چھڑا سکتے ہیں کہ میں نے تو کہہ دیا تھا کہ یہ کلام میرا نہ سمجھا جائے (''ہرگز از طراوش کلک ایں نامہ سیاہ نہ شمارند'')۔ اگرچہ یہ سب اعتراض مسترد کلام سے تعلق نہیں رکھتے۔ دراصل وہ کلام جو غالبؔ نے نہیں بلکہ ان کے بعض کرم فرماؤں نے قلم زدنی قرار دیا، اپنی جگہ نفسیاتی اور ادبی دونوں طرح کے مطالعے کے لیے بڑا دل چسپ میدان ہے اور اس میں سے بعض ایسے نوادر نکل آتے ہیں کہ ہرگز کم کرنے کے قابل نہ تھے۔

'تضادات' کے سلسلے میں یہ بات بھی لائقِ ذکر ہے کہ اگرچہ ان کے عنفوانِ شباب کا اکثر کلام گنجلک سمجھ کر خارج کرایا گیا تھا، پھر بھی بیشتر کلام جس پر غالبؔ کی شہرت وعظمت کا دارومدار ہے، اسی عنفوانِ شباب سے تعلق رکھتا ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ اٹھارہ انیس سال کا ایک نوخیز لڑکا کیسی دل فریب، سحر انگیز شاعری کرتا تھا جو خیال کی گہرائی اور پختگی کے لحاظ سے بھی فکر انگیز اور حیرت خیز ہے۔ خود شاعری کے بارے میں اس نے کیسی بصیرت افروز باتیں کہی ہیں:

خواہش دل ہے زباں کو سبب گفت و بیاں
ہے سخن گرد ز دامانِ ضمیر افشاندہ

ولہٗ کوئی آگہ نہیں باطن ہم دیگر سے
ہے ہر اک فرد جہاں میں ورق ناخواندہ

جناب کالی داس گپتا رضا کے مطابق یہ بیس سال سے کم عمر کا کلام ہے۔ حیرت ہے کہ وہ اُنیس سال کی عمر میں خود کو بوڑھا سمجھنے لگے تھے:

اسد کی طرح میری بھی بغیر از صبح رخساراں
ہوئی شام جوانی اے دل حسرت نصیب آخر (۱۸۱۶ء)
ساز ایمائے فنا ہے عالم پیری اسد
قامت خم سے ہے حاصل شوخی ابرو مجھے (۱۸۱۶ء)

کیا واقعی اٹھارہ سال کی عمر میں ان کی کمر جھک گئی تھی؟ یا یوں ہے کہ شاعر اور شاعری کی عمر تقویم سے ماورا ہوتی ہے:۔

غالبؔ نے اپنے بارے میں کہا تھا:

میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

اتفاق سے اس سلسلے میں ان کا وہی کلام زیادہ معتبر ٹھہرتا ہے جو اُن کی زندگی میں دیوان سے خارج کرادیا گیا تھا۔ اس اجمال کی تفصیل دل چسپ ہوگی:

دورِ جدید میں یعنی پچھلے کوئی دو سو سال سے انسانی ذہن دو متضاد فکری رجحانات کی زد میں رہا ہے۔ ایک میں فرد کی آزادی پر زور ہے۔ اسے روسوؔ سے منسوب کر سکتے ہیں، دوسرے کو چاہیں تو روس سے۔ ان دونوں فکری رویّوں کا تخلیقی نفسیات کی تشکیل میں بڑا دخل رہا ہے۔ روسوؔ نے سماجی انصاف کی بابت جو تصورات پیش کیے ان میں فرد کی آزادی پر خاص طور سے زور تھا۔ اس طرزِ فکر نے ادب اور آرٹ پر گہرا اثر ڈالا جہاں تخلیقی جینین کی فطری انانیت کے سبب اس کی قبولیت کے لیے فضا زیادہ سازگار تھی۔ یورپ میں اس رجحان کو فرانسیسی شاعر رمباں نے مستحکم کیا۔ اس کے اور غالبؔ کے درمیان بعض باتیں حیرت انگیز طور پر مشترک ہیں:

دونوں عنفوانِ شباب ہی میں اپنی شاعری کی معراج پر پہنچ گئے تھے۔ رمباں تو اُنیس سال کی عمر تک سب کچھ لکھ کر گویا قلم توڑ بیٹھا۔ شاعری ترک کر دی۔ غالبؔ کا بیشتر منتخب کلام بھی اُن کی عمر کے اسی دورِ برنائی سے تعلق رکھتا ہے۔ ۱۸۱۶ء یعنی اُنیس سال کی عمر تک وہ جو کچھ لکھ چکے تھے اس پر آج بھی حیرت ہوتی ہے۔ ۱۸۲۱ء کے بعد تو اور بھی کم لکھا۔ رمباں کا کہنا تھا کہ میں اپنے خیالات کے باولے پن کو مقدس سمجھتا ہوں جو میرے اندر سے برآمد ہوئے ہیں۔ غالبؔ

بھی یہی کہتے تھے کہ ''گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی۔'' دراصل جدید آرٹ یا جدید شاعری آپ سے داد نہیں طلب کرتی۔ کوئی بات آپ کے اندر کہیں ٹن سے جا کر لگتی ہے تو خیر، نہیں لگتی تو نہ سہی۔ شاید کوئی دوسرا قدرداں نکل آئے۔ دورِ جدید کا شاعر اپنے نفس کی تسکین کے لیے لکھتا ہے۔ وہ دوسرا مکتبۂ فکر ہے جس نے شاعری کو سماجی انقلاب کا نقیب بنایا۔ شاعر کو مفید کام سے لگایا۔ بہت سے معصوم ذہن سماجی انصاف کے اس دوسرے نظامِ فکر کے سحر میں بھی آئے، خصوصاً نوجوان ذہین طبقے کے لیے اس میں بڑی پُر زور کشش تھی۔

جدید علم النفس نے بھی ذہنوں کو چونکایا۔ لاشعور کے تخلیقی عمل کو سمجھنے اور تخلیقی کیمیا کا نسخہ پانے کی جستجو شروع ہوئی۔ لاشعور کو آزاد چھوڑ کر آس لگائی گئی کہ دیکھیں اس گہرے کنویں سے کیا برآمد ہوتا ہے۔ بہت سی جدید شاعری اسی تجربے کی پیداوار ہے۔

دوسرے مباحث سے قطع نظر، یہاں یہ نکتہ لائقِ توجہ ہے کہ غالبؔ جو رمباں سے نصف صدی پیشتر پیدا ہوئے، دراصل نہ صرف اردو بلکہ تمام جدید شاعری کے پیشرو تھے۔ یہاں اس سے غرض نہیں کہ روسو کے افکار اُن تک رسائی حاصل کر سکے تھے یا نہیں، روحِ عصر بڑے پُراسرار طریقے سے اپنا اثر دکھاتی ہے۔

ہماری جدید شاعری میں بھی وہی آزادانہ روش کا رونا ہے جس کی طرح غالبؔ نے ڈالی تھی بلکہ وزن اور قافیے کی اثر آفرینی سے دست بردار ہو کر اس نے اپنا کام اور بھی مشکل بنا لیا ہے۔

اسلوب احمد انصاری

غالبؔ کی شاعری میں شعلے کا رمز

تقریباً ہر منفرد اور ممتاز شاعر کے ہاں کوئی نہ کوئی بنیادی پیکر یا پیکروں کا نظام برابر مستعمل ہوتا ہے، جس سے اس کے مزاج اور ادراک کے بارے میں ایک اندازہ قائم کیا جاسکتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں بالعموم حرکی پیکروں کی فراوانی ہے اور اس سے یہ قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ان کے ہاں حرکیت اور توانائیت کے عناصر قابلِ لحاظ ہیں۔ یہ عناصر نہ صرف ان کے مزاج کی غمازی کرتے ہیں بلکہ ان کی فکر کی نوعیت کو بھی واضح کرتے ہیں۔ غالبؔ کے ہاں اس کے برعکس بصری پیکر بہت نمایاں ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ اور متداول دیوان دونوں میں ایسی غزلیں بکثرت موجود ہیں، جن میں یہ پیکر تواتر کے ساتھ استعمال کیے گئے ہیں۔ یہاں رنگوں اور خوشبوؤں کا ایک بہارستان ہے جو ہر چہار طرف ہمیں حواس کی زد پر رکھتا ہے۔ جب ہم بعض عناصرِ خمسہ پر مبنی مخصوص پیکروں کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے مراد یہی ہوتی ہے کہ اور دوسرے پیکر جو اُن سے مختلف حواس سے منسلک ہیں، موجود نہیں ہیں کیوں کہ شاعری میں حواسی تلازمات کو نمایاں کرنے کے لیے سب ہی طرح کے پیکروں سے کام لیا جاتا ہے۔ غالبؔ کے ہاں حواسی تلازمات میں ایک تعقلی عنصر بھی شامل نظر آتا ہے اور بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ بغیر حسی پیکروں کے سہارے بھی بڑی شاعری کی تخلیق ممکن ہوتی ہے۔ ایسے مواقع پر تصورات ایسی توانائی رکھتے ہیں کہ وہ حسّی پیکروں پر تکیہ کیے بغیر شعر کا جادو جگا سکتے ہیں۔ ایسی مثالیں اقبالؔ کے ہاں بھی ہیں اور برطانوی شاعروں میں مارول اور ایلیٹ کے ہاں بھی۔ بعض شاعروں کے ہاں محاورے کے موزوں اور برمحل استعمال سے ہنرمندی کے ساتھ کام لیا گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری فی الاصل بڑی

متنوع تخلیق ہے اور اس کے شیون اور اظہار کے اسالیب اتنے مختلف ہیں کہ ان کے لیے کوئی ایک تعریف کفایت نہیں کرتی۔ غالبؔ اور اقبالؔ دونوں کے ہاں فکر کا عنصر بغایت حاوی ہے اور محاورے کی چاشنی نہ ہونے کے برابر۔ غالبؔ کے مزاج میں جو تب و تاب اور توانائی ہے اس کا اظہار ان کے ہاں محاکات یا پیکروں کے گوناگوں استعمال سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ ان کے ہاں جو پیکر برابر استعمال کیے گئے ہیں وہ آئینہ، بلبل، طاؤس، طوطی، شمع، آتش اور موخر الذکر کے تلازمات یعنی شعلہ، شرار اور برق وغیرہ ہیں۔ آگ سے تقدیس کا جذبہ بھی وابستہ ہے اور اس میں اور شعلۂ شرار اور برق میں نہ صرف حدّت و حرارت بلکہ چمک اور تابندگی، لمحاتی اور ہنگامی ضوافگنی اور اضطراب و تموّج بھی۔ چناں چہ شعلۂ جوالہ اسی کی تخصیصیت کا اظہار ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ آغاز کار سے آتش یا آگ ان چار عناصر میں شمار کی جاتی رہی ہے، جن پر تکوین کے عمل کا انحصار ہے، یہ عناصر ہیں: آب و خاک و باد و آتش۔ موخر الذکر اہم عنصر ہے اور یہ سوختنی کے علاوہ تطہیر حاصل کرنے کا ذریعہ بھی ہے۔ اسے دوسرے عناصر ترکیبی پر ایک طرح کا تفوق اور برتری حاصل ہے۔ فلاسفۂ یونان میں سے Heraclitus کا کہنا ہے کہ یہ تخلیق کے قلب میں موجود ہے۔ ان چاروں عناصر سے تعلق اور ان کی پاسداری یعنی ان کا شعری استعمال ایسے مختلف اور متضاد فطانت اور رویہ رکھنے والے شاعروں کے ہاں مل جائے گا جیسے مثلاً اٹھارھویں صدی کے برطانوی شاعر پوپ اور جدید شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے کارناموں میں۔ یہ قیاس کرنا شاید غلط نہ ہوگا کہ آتش سے غالبؔ کی یہ دل چسپی ان کے تحت الشعور میں موجود ایرانی روایت کی وجہ سے ہوگی جس میں آگ کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ چناں چہ ایک ابتدائی غزل میں کہا بھی ہے:

دلم معبود زر دشتست غالب فاش میگویم
بہ خس یعنی قلم من دادہ ام آذر فشانی ہا

زرتشتی مجموعۂ عقائد کی تو بنیاد ہی آتش پرستی پر رکھی گئی ہے۔ گاتھاؤں میں یاسنا (۳۱۰۳) میں یہ التجا کی گئی ہے کہ آشاوان (حق کے داعی) اور ڈریگ وانٹ (دروغ پرور غلانے والے) دونوں کو آتش کی روح کے وسیلے سے مسرّت عطا کی جائے۔ ویدک رشیوں کے ذہن میں بھی اگنی کا تصور موجود تھا۔ غالبؔ ایرانی النسل تھے اس لیے اس کا قوی امکان ہے کہ ان کے لاشعور میں اس تصور کی باقیات موجود رہ گئی ہوں کہ کائنات میں جتنے مظاہر ہیں، ان میں کم و بیش یہ روح سرایت کیے ہوئے ہے۔ ان کی شاعری میں آتش وابستہ ہے عشق کی قوت سے اور محبوب اس کی

ایک حسّی تجسیم ہے۔ وہ ایک شعلۂ جوالہ ہے، جو انسان کو حالتِ تموّج و اضطراب میں رکھتا ہے۔ نہ صرف شعلہ و شرر ایک دوسرے سے منسلک اور پیوستہ ہیں بلکہ برق بھی ان سب سے ایک زیر زمین علاقہ رکھتی ہے اور یہ تینوں عاشق کی ذات سے تعلق رکھتے ہیں کہ وہ انھیں اپنی سرشت میں لیے ہوئے یا چھپائے ہوئے ہے۔ جب عشق صادق کا جذبہ شخصیت میں تحریک پیدا کرتا ہے تو اس سے شرر باری یا شعلہ آفرینی نمایاں ہوتی ہے اور جب اسے دبایا جاتا ہے تو شمعِ کشتہ کی مانند وہ سیاہ پوش ہو جاتا یعنی دھوئیں سے ڈھک جاتا ہے۔ رنگ کے تناظر میں گل کو اور اضطراب و تموّج کے تناظر میں شعلہ و شرر کو غالبؔ کے ہاں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ آگ شخصیت کو جلا بخشتی اور اس کی تطہیر کا باعث بھی ہوتی ہے۔ غالبؔ کے ہاں بالعموم نشاط کا رنگ نمایاں ہے۔ وہ سرافگندگی اور جبیں سائی نہیں، جو مثال کے طور پر میر کے عاشق کا طرۂ امتیاز ہے۔ حیرت و حسرت البتہ ضرور ہے لیکن وہ نتیجہ شکستگی کا نہیں بلکہ زانوے تامّل کی کیفیت کا پیدا کردہ ہے۔ شعلہ، شرر اور برق تینوں عشق کے جذبے کی تندی اور اضطرار کو نمایاں کرتے ہیں اور اس کے پہلو بہ پہلو اس کی سیمابیت اور لمحاتی پن کو بھی۔ لیکن اسے ہمیشگی اور استقلال حاصل نہیں۔ کشاکش اور ایک طرح کا الجھاؤ اور اتار چڑھاؤ اس سے ضرور وابستہ ہے۔ اس میں عرصۂ حیات کی بے اعتباری کا رمز بھی پوشیدہ ہے۔ اس میں رنگ کا اشارہ تو ہے ہی لیکن شاید اس سے بڑھ کر توانائی اور سرکشی کا لحاظ زیادہ مضمر ہے۔ غالبؔ کی دل چسپی آب و خاک سے زیادہ آتش میں ہے کہ یہ تطہیر کا وسیلہ بھی ہے اور تقلیب کا بھی۔ آگ میں تپ کر شخصیت کندن بنتی ہے اور شعلہ اسے حوصلۂ پرواز عطا کرتا ہے۔ زرتشتی روایت میں آگ سے تقدیس کا جذبہ وابستہ ہے، اسے Spenta Mainyu یعنی روح مطہر Holy Spirit سے بھی ملحق کیا گیا ہے۔ یہ ایک مظہر کی طرح متصور کی جا سکتی ہے، جو جسمانیت سے منزّہ اور ماورا ہے۔ یہ ہماری شخصیت کے خلیوں میں سرایت کر کے اس میں ایک نوع کی عفت اور نزہت پیدا کر دیتی ہے۔ جیسا کہ شروع ہی میں کہا گیا، اس کا تفاعل جلا کر خاک میں ملانا نہیں، بلکہ جنس خام کو کندن بنانا ہے، یعنی تبدیلیٔ ہیئت، انگریزی ادب و ثقافت کی تاریخ میں اس سلسلے میں Paracelsus کا نام لیا جاتا ہے اور برطانوی شاعر ولیم بلیک نے بھی Alchemical پیکر نگاری کا استعمال اپنی شاعری میں بڑے اہتمام کے ساتھ کیا ہے جس میں Furnaces کے لفظ کا استعمال ان تقلیبی اعمال کے سلسلے میں بہت قابلِ توجہ ہے۔ اور ایلیٹ کی مشہور نظم East Coker میں بھی ان تکوینی عناصر سے عمیق معانی اور وسیع تلازمات قائم کیے گئے ہیں۔ دراصل مشرق اور مغرب دونوں خطوں کے ادب میں آتش کا

یہ رمز بلا تکلف استعمال کیا گیا ہے اور اس کے مضمرات ثقافتی پس منظر کے تفاوت کے باوجود قریب قریب یکساں ہیں جس سے اس امر کا ثبوت فراہم ہو جاتا ہے کہ بعض مرکزی موضوعات یا موتیف ایسے ہیں، جو ہر زمانے میں تخلیقی ذہن کے عمل کو متاثر کرتے رہے ہیں۔

آتش اور شعلہ و شرر کے رموز سے غالبؔ کو جو غیر معمولی شغف ہے، اس کا سرچشمہ ان کی شخصیت کے تار و پود میں تلاش کرنا چاہیے۔ 'ضربِ کلیم' میں مندرج ایک نظم بہ عنوان 'جلال و جمال' میں اقبالؔ نے کہا ہے:

مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ
کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بے باک

یہ ایک کلیدی اہمیت کا حامل شعر ہے۔ غالبؔ کی ان عناصر سے وابستگی ان کی طبیعت کی تندی، سرکشی اور بے باکی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ وہ کسی بھی ایسی شے یا مظہر کو قبول کرنے کی طرف میلان نہیں رکھتے، جس میں محض دیدہ زیبی، نرمی اور دلآسائی ہو، وہ سرجوش، تندی اور بے باکی نہ ہو، جو ہمارے تسلیم شدہ مفروضات کے لیے ایک کھلا چیلنج ہے۔ وہ ان کے گوارا، ہلکے پھلکے اور سریع الاثر پہلوؤں سے مطمئن اور آسودہ نہیں ہوتے بلکہ ایک طرح کے کس بل، شرر افشانی اور اضطراب و ہیجان کے قائل معلوم ہوتے ہیں۔ غالبؔ کے ابتدائی کلام یعنی نسخۂ حمیدیہ میں بہت سے استعارے مثلاً آئینہ، طوطی، مینا، پرطاؤس، کاغذی پیرہن ایسے ہیں جو ایرانی روایت سے لیے گئے ہیں۔ اس لیے یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ آتش، شرر اور برق کا ماخذ بھی یہی روایت ہو۔ زرتشتی طریقِ زندگی کے ہر ہر پہلو میں موخر الذکر روایت کا عمل دخل ہے۔ اس کا تعلق محض عبادت کے طور طریقوں سے نہیں بلکہ معاشرت کے تمام مظاہر اور انفرادی اور اجتماعی برتاؤ میں اس کا انعکاس نظر آتا ہے چناں چہ Bundahishn میں جو براہِ راست تخلیق یا تکوین کائنات سے متعلق ہے اس کا ذکر تفصیل کے ساتھ موجود ہے۔ یہ زندگی کے مرکز میں بھی ہے اور اس کی بیرونی سطح یعنی Periphery پر بھی۔ اردو شاعروں کے ہاں عموماً اس برق کا ذکر تو ملتا ہے جو خرمن سوز ہے اور آشیاں کو بھی جلا کر رکھ دیتی ہے۔ لیکن آتش اور شرارے کا ذکر خال خال ہی ملتا ہے اور اس کے پسِ پشت کسی تفکر کا پتا نہیں چلتا۔ صرف ایک نجی واردات کا ترشح ہوتا ہے اور وہ بھی بالکل روایتی انداز میں۔ غالبؔ کی دو فارسی غزلیں جن کے مطلعے یہ ہیں:

سینہ بکشودیم و خلقے دید کہ کانجا آتشست
بعد ازیں گویند آتش را کہ گویا آتشست

اور

خوشا حالم! تن آتش بستر آتش
سپندی کو کہ افشانم بر آتش

تمام وکمال اسی رمز کی حامل ہیں۔ طریقِ اظہار کا یہ فرق غمازی کرتا ہے ادراک کے اس سانچے کے فرق کی جو غالبؔ اور دوسرے اردو شاعروں کے درمیان مابہ الامتیاز ہے۔ غالبؔ کے ادراک کا سانچہ حسّی تجربے کو فکر کے معمول میں ڈھال دینے کی حیرت انگیز صلاحیت رکھتا ہے اور اس کے پہلو بہ پہلو ان کے ہاں خیال کو بھی خیال کا مورد بنایا گیا ہے۔ اسی سے ایک طرح کی کثیر العناصری یعنی Heterogeneity یا کثیر الجہتی یعنی Multitudinousness جنم لیتی ہے جو اکہرے مفہوم میں محض تنوع نہیں ہے بلکہ اس سے بڑھ کر ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شرر اور برق کا تعلق رنگ سے بھی ہے اور ایک طرح کی حرکت سے بھی۔ یعنی یہاں دونوں طرح کے امیج باہم دگر نظر آتے ہیں۔ رنگ ایسا جس میں شدت اور ارتکاز پایا جاتا ہے اور حرکت ایسی جس میں تلون اور سیمابیت مخفی ہے اور آتش کا پیکر بعض دوسرے عناصر سے ترکیب پاکر یا ممزوج ہو کر اکثر اوقات بعض سیاق وسباق میں بہت بامعنی بن جاتا ہے۔ مثلاً کاغذ آتش زدہ، جیسی ترکیب میں آتش ہی کے عمل کو سامنے نہیں رکھا گیا بلکہ اس سے ایک طرح کی تبدیلیٔ ہیئت کو نمایاں کرنے کا کام لیا گیا ہے۔ اس طرح ان کے ہاں مختلف استعارے اور علائم ذہنی اور نفسی کیفیتوں کے آئینہ دار بن جاتے ہیں۔ غالبؔ کے ہاں ذہنی اور حواسی کیفیتیں ایک دوسرے میں اس درجے مدغم ہیں کہ انھیں علاحدہ علاحدہ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ ان کا بیک وقت اظہار ایسا ہے جسے آئینہ در آئینہ کہا جاسکتا ہے۔

اوپر جو کچھ کہا گیا اس پر روشنی کی ایک شعاع متداول دیوان کی پہلی ہی غزل کے مندرجہ ذیل شعر سے پڑتی ہے:

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

یہاں حالتِ اسیری میں اضطراب کی کیفیت کو آتش زیرِ پا ہونے کے امیج کے ذریعے متشکل کیا گیا ہے اور زنجیر جس میں اشارہ اسیری کی طرف مضمر ہے اس کے ہر ہر حلقے کو موئے آتش دیدہ کے بصری مظہر کے توسط سے اور زیادہ تابناک مرتکز اور پرتشدید بنادیا گیا ہے۔ دو اور شعر دیکھیے:

عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

سراپا رہنِ عشق و ناگزیر الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

پہلے شعر میں اندیشہ (جو تخیل کا ہم معنی یا متبادل ہے) کی حدّت و حرارت اور اس کی آتشیں قوت کا ذکر کر کے اس کے مرتبے کو بڑھایا گیا ہے اور دوسرے میں 'رہنِ عشق' اور الفتِ ہستی، جو باہم دگر وابستہ ہیں، مثل برق کے ہیں، جن کا نقش قائم رہنا مشکل اور اس لیے لایعنیت کے مترادف ہے۔ لایعنیت کے احساس کے مضمرات کو بیسویں صدی کے وجودی فکر سے مختص کرنا کافی نہیں ہے۔ غالبؔ کے ہاں انیسویں صدی میں بھی شعری فکری میں یہ تصوّر کسی نہ کسی طرح موجود دیکھا جاسکتا ہے۔ ایک پوری غزل میں جس کا مطلع ہے:

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا
شعلہ ٔ جوالہ ہر یک حلقۂ گرداب تھا

مرکزی نقطہ عاشق اور محبوب کے مخمصے یعنی Predicament کو آمنے سامنے رکھنا ہے۔ چناں چہ اس شعر میں 'برقِ سوزِ دل' اور 'شعلۂ جوالا' نہایت درجے مضطرب صورتِ حال کی عکاسی کرتے ہیں اور آخر میں اس کیفیت کی ترسیل کے بالمقابل رنگ کا امیج بھی استعمال کیا گیا ہے:

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موج رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

اس پوری غزل کو ایک طور سے اگر Contrasted Images کا نگار خانہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اب ایک اور شعر دیکھیے جس میں ایک دوسری کیفیت جلوہ گر ہے، یہاں گفتگو صیغۂ تمنائی میں کی جارہی ہے اور یہاں Maximization کی جگہ Minimization کا عمل ہمارے روبرو ہے:

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

جس غم کا ذکر ہے، وہ واقعی عمق اور تشدید کا حامل ہوتا (اور کاش کہ ایسا ہوتا) تو اس کی شرر باری سے سنگ کا پتہ پانی ہوجاتا۔ ایک دوسرے شعر میں ایک نیا خیال سر اٹھاتا ہے۔ اور یہ بھی حدّت سے متصف:

عجز سے اپنے یہ جانا کہ وہ بدخو ہوگا
نبضِ خس سے تپش شعلۂ سوزاں سمجھا

اس طرزِ ادا میں ایک طرح کی شوخی اور تیکھا پن ہے۔ 'تپشِ شعلۂ سوزاں' کا تعلق محبوب سے ہے (جسے پہلے مصرعے میں 'بدخو' قرار دیا گیا ہے) اور عجز اور نبضِ خس کا تعلق عاشق کی ذات سے ہے۔ یہاں بھی گویا دو شخصیتوں کو متعارف کرانے کے لیے متضاد صلاحیتوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ایک جگہ ایک عمومی مشاہدے سے ایک ایسی حقیقت کا انکشاف کیا ہے، جس کا اظہار اتنے انوکھے اور اچانک طریقے سے کیا جانا قیاس میں نہیں آسکتا تھا:

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

گویا اپنی ناکامی اور نامرادی کی حالت کو شمعِ کشتہ قرار دیا کہ اس میں سے دھواں اٹھتا ہے اور اسے شعلۂ عشق کا سیاہ پوش ہونا قرار دیا گیا۔ اسی کے مماثل اس سے پہلے ایک غزل میں وہ یہ دو شعر بھی کہہ چکے تھے:

عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے، وہ دل نہیں رہا
جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

آگے چل کر ایک اور دل چسپ شعر سے سابقہ پڑتا ہے:

آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر

اس شعر میں ہمیں اپنے قیاس کے لیے ایک محکم بنیاد مل جاتی ہے، جس کا شروع ہی میں ذکر کیا گیا تھا، یعنی غالبؔ کے تحت الشعور میں زرتشتیوں کے اس عقیدے کا جاگزیں ہونا کہ ہر شے کی فطرت اور نہج آتش پر رکھی گئی ہے۔ 'نالہائے شرر بار' کا سرزد ہونا تو محبت کے شدید داخلی تجربے کا حتمی انعکاس ہے اور اس سے وہی نتیجہ نکالا جا سکتا ہے، جس کا ذکر شعر کے پہلے مصرعے میں کیا گیا تھا۔ اور اگر اسے وسعت دی جائے تو عمومی واردات کے ضمن میں آتش کا پیکر بھی استعمال کیا گیا ہے اور رنگ کے تلازمات سے بھی خاطر خواہ فائدہ اٹھایا گیا ہے:

مجھے اب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

یہاں 'ابرِ شفق آلودہ' کی سرخی اور گلستاں کے زیرِ آتش ہونے کے درمیان رنگ کے توسط سے ایک

ربط قائم کیا گیا ہے، جو دل کش بھی ہے اور حلاوت آمیز بھی۔ جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا 'کاغذِ آتش زدہ' کا پیکر اندرونی اضطراب اور پیچ و تاب کو نمایاں کرنے کے لیے بڑی ہنرمندی کے ساتھ لایا گیا ہے اور پھر اسے 'بالِ یک تپیدن پر' سے نسبت دے کر آئینۂ دل باندھنے کے مترادف قرار دیا گیا ہے:

برنگِ کاغذِ آتش زدہ، نیرنگِ بے تابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بالِ یک تپیدن پر

ایک اور سیاق و سباق میں 'صفحۂ دشت' کو جو وحشت و درماندگی کے جذبے کی تحریک کرتا ہے، 'کاغذِ آتش زدہ' کے پیکر کے ذریعے متشکل کیا گیا ہے اور یہ نتیجہ ہے نقشِ پا کی گرمیٔ رفتار کا:

یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقشِ پا میں ہے تپ گرمیٔ رفتار ہنوز

یہاں 'یک قلم' کی ترکیب یہ کہنے کی ضرورت نہیں، مقدار کو ظاہر کرنے کے لیے لائی گئی ہے اور یہ غالب کے شیوۂ گفتار کا ایک مانوس پہلو ہے اور لفظ 'ہنوز' سے امتدادِ وقت کو ظاہر کرنا مقصود ہے کہ نفسی برتاؤ کا یہ پہلو مسلسل ہے اور ختم ہونے والا نہیں۔ ایک غزل کے جس کی ردیف شمع ہے۔ شروع کے تین اشعار میں آتش اور شعلہ کے لوازمات بڑی خوبی کے ساتھ برتے گئے ہیں:

رُخِ نگار سے ہے سوزِ جاودانیٔ شمع
ہوئی ہے آتشِ گل، آبِ زندگانیٔ شمع

کرے ہے صرف بہ ایمائے شعلہ قصہ تمام
بہ طرزِ اہلِ فنا ہے فسانہ خوانیٔ شمع!

غم اس کو حسرتِ پرواز کا ہے اے شعلہ
ترے لرزنے سے ظاہر ہے ناتوانیٔ شمع

اور پھر اس کے بعد:

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامیٔ نفس شعلہ بار حیف

پہلے شعر میں 'آتشِ گل' کو بالواسطہ طور پر آبِ زندگانیٔ شمع قرار دیا گیا ہے، دوسرے میں فسانہ خوانیٔ شمع، جو زندگی کے گزر جانے کا اشارہ ہے۔ شعلے سے اسے تمام کرنے کا اشارہ دیتا ہے۔ تیسرے شعر میں شعلے کا لرزنا اور شمع کی ناتوانی ایک دوسرے سے لابدی طور پر منسلک ہیں اور

آخری شعر میں 'ناتمامیٔ نفسِ شعلہ بار' سے توجہ اس امر کی طرف منتقل ہوتی ہے کہ کاش کہ دل کی جراحتوں اور سوزش سے ایک ہی دفعہ نجات مل گئی ہوتی۔ محبت کے تجربے کے سلسلے میں آتش اور شعلے کی تپش اور سوزش اور ناتمامی ایک قطعی اور واضح پیکر میں تبدیل ہو جاتی ہے اور اس سے غالبؔ نے جگہ جگہ کام لیا ہے۔ اس طرح شرر کی برق رفتاری اور عدم استقامت زندگی کی بے اعتباری کا رمز بن جاتی ہے:

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل
گرمیٔ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک

'یک نظر بیش نہیں' اور 'رقصِ شرر' کے مابین وجہِ اشتراک ناپائیداری کا تاثر ہے۔ ایک بہت ہی خوب صورت شعر میں دل میں سوزِ غم چھپانے کی مشکل کو شعلۂ آتش کے پرنیاں میں لپٹنے سے دشوار تر بتایا ہے:

لپٹنا پرنیاں میں شعلۂ آتش کا آساں ہے
ولے مشکل ہے حکمت دل میں سوزِ غم چھپانے کی

یہاں پہلے مصرعے میں ایک ناممکن عمل کو مفروضۂ اولیٰ کے طور پر لایا گیا ہے، تاکہ مفروضۂ مابعد کو غلو کے ساتھ پیش کرنے کا جواز نکل سکے۔ یہ ایک طرح کی ملتبس منطق یعنی Psuedo Logic ہے، جس کا عمل دخل غالبؔ کی شاعری میں اکثر و بیشتر نظر آتا ہے۔ ایک اور شعر میں اس طرح کی منطق کا انطباق طنز کے وسیلے سے اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

'ہم نہیں جلتے' سے مراد دل کا جل کر خاکستر ہو جانا ہے۔ 'ذوقِ فنا' کی ناتمامی بظاہر ایک امید افزا محرک ہے۔ پہلے مصرعے میں 'جی جلے' سے اشارہ رشک کی طرف ہے ارر دوسرے مصرعے میں 'ہم نہیں جلتے' سے مراد محبت کی تپش میں جلنا ہے۔ یہاں محبت کے سوز اور جلن کے لیے جو برابر دل کو مسوس رہی ہے، ایک وجہِ جواز پیدا کی گئی ہے۔ ایک مفرد شعر میں عاشق نے اپنے آپ کو 'آتش بجاں' یعنی مجسم آتش کہا ہے اور اپنے جذبۂ بے اختیار کی اس طرح نقش گری کی ہے:

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسدؔ
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

اور محبوب کی امیج کو جو ایک چھلاوے کی طرح ہے، اس طرح ابھارا ہے:

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم
آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے

اسی مفہوم کا داغؔ کا ایک شعر ہے:

مانندِ برق، مثلِ ہوا، صورتِ نگاہ
اکثر نکل گئے ہیں وہ میرے قریب سے

داغؔ نے پہلے مصرعے میں تین تشبیہات استعمال کی ہیں جو دل کش ہیں لیکن دوسرے مصرعے میں ان کا Impact محسوس نہیں ہوتا۔ غالبؔ کے ہاں پہلے مصرعے میں نیم استعاراتی انداز ہے اور دوسرے مصرعے میں اس کا تاثر عدم یقین کے انتہائی درجے تک پہنچ گیا ہے اور اس طرح غالبؔ کا شعر داغؔ پر بدیہی فوقیت رکھتا ہے۔ ایک اور شعر میں اپنے جذبۂ عشق کی حدّت و حرارت سے کام لے کر کاروبارِ جہاں کی گرمی اور شگفتگی پر اس طرح دلالت کی ہے:

نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسدؔ
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے

یہاں ایک سراسر موضوعی نقطۂ نظر سے کام لیا گیا ہے اور اسی طرح قلب و نظر کی تمازت و گرمی کو چراغاں کے پیکر سے منسلک کرنے کی مثال ایک اور شعر میں اسی طرح دی ہے:

پھر گرم نالہائے شرر بار ہے نفس
مدّت ہوئی ہے سیر چراغاں کیے ہوئے

غالبؔ کے ابتدائی دور کی شاعری یعنی نسخۂ حمیدیہ کی غزلوں میں بھی آتش، شعلہ، شرار اور برق کے تلازمات اکثر جگہ نظر پڑتے ہیں اور زبان اور اندازِ بیان کی غرابت کے باوجود مشاہدے اور تجربے کی اکائیوں تک قاری کی پہنچ کسی نہ کسی طرح ہو ہی جاتی ہے۔ غرابت کے سلسلے میں اس امر کی صراحت ضروری ہے کہ اسے محض بیدل کے زیر اثر فارسی زدگی کہہ کر نہیں ٹالا جاسکتا بلکہ یہ وہ اجنبیت ہے جو مروّجہ زبان کے Dislocation اور نئے لسانیاتی سانچے ڈھالنے کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوئی ہے:

اسد کو پیچ و تابِ طبع برق آہنگِ مسکن سے
حصارِ شعلۂ جوالہ میں عزلت گزیں پایا

یہاں 'پیچ و تابِ طبع' اور 'شعلہ جوالہ' میں ایک مناسبتِ معنوی پائی جاتی ہے اور اس کا نتیجہ موخر الذکر کے حصار میں عزلت گزینی ہے جو اوّل الذکر کا تقاضا ہے۔ محبوب کے رخسار کو شعلے سے تشبیہ دینا

غالبؔ کے ہاں بھی اور دوسرے شاعروں کے مثل پایا جاتا ہے۔ اب یہ شعر دیکھیے:

شعلہ رخسار تحیر سے تری رفتار کے
خار شمعِ آئینہ آتش میں جوہر بن گیا

یعنی شعلۂ رخ سے آئینے میں آنکھ فروزاں ہوگئی۔ آئینے میں جوہر کی دھاری کا موضوع بھی غالبؔ کے ہاں جگہ جگہ ملتا ہے۔ اس دھاری کے ظاہر ہونے سے شبہ ہوا کہ آگ شمع ہے اور خطِ جوہر شمع کا دھاگہ، جو نظروں کے سامنے نمایاں ہوگیا ہے۔ یہاں آگ، شعلہ اور شمع تینوں پیکر ملا دیے گئے ہیں اور انھیں وحدت بخشنے والا عنصر احساسِ حیرت ہے۔ پھول کا رنگ جو آتش کدے کی مانند ہے، بلبل اور بہار دونوں کو پھونک کر ختم کر دینے کی صلاحیت رکھتا ہے اور اسی لیے بلبل شاخِ گل پر بیٹھی بہار کے انجام پر غور و فکر میں مصروف نظر آتی ہے:

ہے بہاراں میں خزاں حاصل خیال عندلیب
رنگِ گل آتش کدہ ہے زیرِ بالِ عندلیب

رنگِ گل کو آتش کدے سے تشبیہ دینا غالب کو بہت مرغوب ہے اور ان کے شعری عمل کے دوران اکثر روبرو رہتا ہے۔ نسخۂ حمیدیہ کی ایک غزل میں غالبؔ نے برق و شرر کے ضمن میں ایک انوکھا خیال پیش کیا ہے کہ یہ دونوں کچھ نہیں سوائے وحشت و ضبطِ تپیدن کے اور آگ کی لپک اور اس کا التہاب دراصل خرامِ یار کی معجز نمائی ہے:

نہیں برق و شرر جز وحشت و ضبطِ تپیدن ہا
بلا گردان بے پروا خرامی ہائے یار آتش

اور موخر الذکر یعنی آگ خود اتار چڑھاؤ کی پابند ہے۔ فرہاد کے تیشے سے جو شرارے نکلے ہیں وہ اس کے لیے پایانِ کار باعثِ عزت و احترام بن جائیں گے۔ جس طرح عاشق کی تمام عمر کی جدوجہد اور بھاگ دوڑ اس کی قبر کے بیرونی حصے کو چمک اور روشنی سے بھر دے گی:

سعی عاشق ہے فروغ افزائے آب روے کار
ہے شرار تیشہ بہرِ تربتِ فرہاد گل

اور جس طرح خواہشِ آب یعنی پیاس سراب کی وجہ سے جنم لیتی ہے، بعینہٖ دل اگر سنگ کی مانند ہو جائے تو پھر شرر کی ہستی بھی معدوم ٹھہرے گی کہ شرار سنگ ہی سے نکل سکتا ہے:

بے دلوں سے ہے تپش جوں خواہشِ آب از سراب
ہے شرر موہوم اگر رکھتا نہ ہووے سنگ دل

ایک شعر میں جو خالص موضوعی تجربے کا حاصل ہے 'سوزِ عشق کی گرمی' جو آتشِ رخسار کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے، پروانے کے شمع پر گر کر جلنے سے بے حد مشابہ ہے۔ گویا ایک خالص انفرادی تجربے کے لیے پروانے کے عمل سے تصدیق فراہم ہو جاتی ہے:

شامِ غم میں سوزِ عشق آتشِ رخسار ہے

پرفشانِ سوختن ہیں صورتِ پروانہ ہم

شعلہ اور شرر ہی کے ضمن میں ایک بہت ہی اچھوتا مضمون پیدا کیا ہے۔ یعنی تڑپ اور سوز کو سینے میں ضبط کر کے شرر کا بونا اور اس کے نتیجے کے طور پر شعلے کی کھیتی کاٹنا جس میں کھٹکا یہ لگا ہوا ہے کہ کہیں شعلوں کی یہ پیداوار ہماری سانسوں کی آمد و شد کو برطرف کر کے ہمیں زندگی سے ہاتھ دھونے پر مجبور نہ کر دے:

نفس ہو نہ معزولِ شعلہ درودن

کہ ضبطِ تپش سے شرر کار ہیں ہم

ایک اور مشہور شعر میں بزمِ نشاط کی گرما گرمی کے سلسلے میں شمع خانۂ دل کے روشن ہونے کا انحصار حسینوں کی گرم جوشی اور التفاتِ فراواں پر رکھ کر آتش اور شعلے کے پیکروں کو اس طرح برتا ہے:

کہوں کیا گرم جوشی مے کشی میں شعلہ رویاں کی

کہ شمعِ خانۂ دل آتشِ مے سے فروزاں کی

مزید برآں ان پُر لطف اور رنگا رنگ صحبتوں سے جو داغ دل پر پڑے ہیں وہ برنگِ شعلہ دہک رہے ہیں۔ ان داغوں کی جلن کو اہلِ دانش و بینش سے چھپانا بے معنی سا لگتا ہے:

بہ یادِ گرمئ صحبت، بہ رنگِ شعلہ دہکے ہے

چھپاؤں کیوں کہ غالب سوزشیں داغِ نمایاں کی

آتش اور شعلہ ہی نہیں، بلکہ لالے کا داغ بھی، جو شعلے کا بنایا ہوا ہے، شمع سے مربوط ہے۔ چناں چہ یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ لالہ جو بجھے ہوئے چراغ کا داغ ہے، محبوب کے جلوے کا اب بھی متمنی ہے چوں کہ داغ کو محبوب کا جلوہ نصیب نہیں ہوا اس لیے گل کے پردے میں دوبارہ ظاہر ہو کر وہ اس لذّت کے حصول کا متلاشی ہے:

نامرادِ جلوہ ہر عالم میں حسرت گل کرے

لالہ داغِ شعلہ فرسودِ چراغِ کشتہ ہے

ایک شعر میں بڑی لطافت اور معنی آفرینی کے ساتھ شعلے اور چراغ کا معمول استعمال کر کے اپنے

اور محبوب کے دوگونا تفاعل کو اس طرح نمایاں کیا ہے:

آتش افروزی یک شعلۂ ایما تجھ سے
چشمک آرائی صد شہرِ چراغاں مجھ سے

یعنی تیرے ایک اشارے سے جو مثل شرار کے ہے، میں سیکڑوں چراغ روشن کر دیتا ہوں۔ محبوب کی آنکھ کی چشمک میں چراغ کی روشنی چھپی ہوئی ہے، جو چراغاں کی آراستگی میں کام آتی ہے۔ اسی طرح پتھر میں شرر کا ہونا اس ریشے کی نمود کرتا ہے جس میں آگ بھری ہوئی ہے اور یہ سوزِ محبت کے بے پایاں اثر کو ظاہر کرتا ہے:

اثر سوزِ محبت کا قیامت بے محابا ہے
کہ رگ سے سنگ میں تخمِ شرر کا ریشہ پیدا ہے

ایک بہت ہی بلیغ اور پہلودار شعر میں فرصتِ ہستی، یعنی عدم سے ہستی تک کی پرواز کو شرار کی چمک سے مماثل قرار دیا ہے اور اس میں اس کا آتش بہ بال ہونا دکھائی پڑتا ہے:

فرصت آئینہ و پرواز عدم تا ہستی
یک شرر بال دل و دیدہ چراغاں زدہ ہے

یعنی ہستیِ مختصر شرر کی چمک کی طرح ہے اور باعثِ سرگرانی ہے اور اس نے دل و دیدہ کے پروں میں چراغاں کا سماں پیدا کر رکھا ہے۔ اور اب فارسی غزلوں میں سے کچھ اشعار اس ضمن میں دیکھیے:

ساز و قدح و نغمہ و صہبا ہمہ آتش
یابی ز سمند رہِ بزمِ طربم را

ز گرمی نفسش دل در اہتزاز آمد
شرارہ شہپرِ پرواز گشت سنگش را

ز نالہ خیزیِ دل سختش در آتش
کا ایں سنگِ پر شرر ز ہجومِ نگاہ کیست

نگہ ز شعلۂ صنعت چہ طرف بر بندد
چنیں کہ طاقتِ مارا بناز سیمابست

سرگرمیٔ خیالِ تو از نالہ باز داشت
دل پارۂ آتشیست کہ دودش نماندہ است

فتیلۂ رگِ جاں سر بسر گداختہ شد
ز پیچ وتاب نفسہائے آتشیں پیداست

نفس گداختگیہائے شوق را ناز
چہ شمعہا بہ سرا پردۂ بیانم سوخت

تا کیم دودِ شکایت ز بیان برخیزد
بزن آتشی کہ شنیدن زمیاں برخیزد

نفس از بیم خویت رشتۂ پیچیدہ را ماند
نگاہ از تاب رویت موے آتش دیدہ را ماند

ایں سوزِ طبیعی نگدازد نفسم را
صد شعلہ بیفشارو بہ مغز شررم ریز

دلی دارم کہ در ہنگامۂ شوق
سرِشتش دوزخست و گوہر آتش

بسانِ موج میبالم بہ طوفاں
برنگِ شعلہ میرقصم در آتش

ریزم از وصف رخت گل را شرر در پیرہن
آتش را شکم بجان نو بہار افتادہ ام

مدتی ضبط شرر کردم بپاس غم ولے
خوں چکیدن داردا کنوں از رگ خارائے من

بردہ در انجمن شعلہ رخانم غالب
ذوقِ پروانہ ای بر روی چراغاں زدہ ای

در و دیوار را ز گرفت آہ شرر بارم
شبِ آتش نوایاں آفتاب انداست پنداری

قماش ہستی من یکسر آتشست آتش
مرا چو شعلہ بود پشت و روی کار یکی

آتش، شعلہ، شرر اور برق کے علائم کا تواتر کے ساتھ استعمال اس امر کی نشان دہی کرتا ہے کہ غالبؔ کو ان سے خصوصی رغبت ہے اور یہ دوسرے مرکزی علائم جیسے آشیاں، گل، آئینہ، پر طاؤس، گلشن، موئے، سیماب وغیرہ سے بھی ہم رشتہ ہیں۔ یہ سب مل جل کر ایک ایسی شعری فضا کی تخلیق کرتے ہیں جو دلکش بھی ہے اور ان مفاہیم کی ترسیل میں بھی معاون ہوتی ہے جو اکثر و بیشتر ان کے پیشِ نظر رہتے ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ میں ان سب علائم کا استعمال کسی قدر گنجلک انداز میں ملتا ہے۔ وہاں فارسی تراکیب اور صفات کے جوڑے ایسے گتھے ہوئے ہیں کہ ان کی تفہیم کے لیے انھیں ایک دوسرے سے علاحدہ کرنے کا کام خاصا دشوار نظر آتا ہے۔ متداول دیوانِ اردو اور فارسی غزلیات میں ایک نوع کی سہولتِ اظہار نظر آتی ہے۔ لیکن اردو کلام میں بظاہر لسانیاتی سادگی جسے ایک طرح کی شفافیت یعنی Transparency کہنا چاہیے۔ معنی و مفہوم کی طرفگی اور پیچیدگی کی نفی نہیں کرتی۔ غالبؔ کے ہاں رنگوں کی فراوانی اور بہتات بھی نظر آتی ہے اور یہ رنگ گہرے اور خیرہ کن ہیں۔ ان سب کی یکجائی ایک ایسا Context فراہم کرتی ہے جس میں غالبؔ کا تخیل اپنی پرواز اور نادرہ کاری کی وجہ سے جاذبِ نظر بن جاتا ہے۔ محبوب کی کردار نگاری کے نمونے شعرائے متقدمین کے ہاں بھی ملتے ہیں اور رنگوں اور خوشبوؤں کے تانے بانے بھی، لیکن اتنے مرتکز انداز میں نہیں۔ غالبؔ کے ہاں اس سے ایک طرح کا فکری عمل بھی وابستہ ہے۔ قدیم ایرانی روایت میں جس سے شاید غالبؔ اثر پذیر ہوئے ہوں، آتش اور اس کے مضمرات

کے ضمن میں نہ صرف اسے آہورامزدا کی ایک مبارک نشانی مانا گیا ہے بلکہ Flaming Fire of Thought بھی کہا گیا ہے۔اور یہ آگ تجدید حیات کی جسے Frashokerit کہا گیا ہے، مدّت تک جلتی رہتی ہے۔ غالب کے ہاں حسّی تلازمات فکر وتامل کی کٹھالی یعنی Receptacle سے ہوکر گزرتے ہیں۔اس کا کچھ دور کا تعلق علاوہ اپنی مفکرانہ طبیعت کے ایرانی روایت کے سلسلے سے بھی ہوسکتا ہے۔ یہ قیاس بعید از امکان نہیں۔

﴾◇﴿

انّ میری شمل

غالبؔ کی رقصاں شاعری

اگر کسی بیاض کے لیے غالبؔ کی تین فارسی غزلیں منتخب کرنے کو کہا جائے تو پہلی دو غزلوں کے متعلق مجھے کوئی تردد نہیں ہوگا۔ میں بلا تامل وہ غزل منتخب کروں گی جس کی ردیف برقص ہے۔ یہ غزل میرے خیال میں غالبؔ کی بہت سی دوسری غزلوں کے مقابلے میں ان کی شخصیت کا انکشاف زیادہ بہتر طور پر کرتی ہے:

چوں عکس پل بہ سیل بہ ذوق بلا برقص
جارا نگاہ دارد ہم از خود جدا برقص

میرا دوسرا انتخاب وہ غزل ہوگی جس کی ردیف نامیدمش ہے:

دود دوسودائی تتق بست، آسماں نامیدمش
دیدہ برخواب پریشان زد، جہاں نامیدمش

جہاں شاعر بیان کرتا ہے کہ کیسے وہ ہر داخلی تجربے کو ایک ارفع معروضی حقیقت کا انعکاس تصور کرتا ہے اور اسکی مناسبت سے اس کو ایک نام عطا کرتا ہے۔ اس کے شدید جذبات کا دھواں ایک پردہ بنتا ہے اور وہ اسے آسمان کہتا ہے۔ اس نے ایک خواب پریشاں دیکھا اور اسے اس نے دنیا کہا۔ شک وشبہے کی گرد اس کی آنکھوں میں پڑی جو اسے صحرا معلوم ہوتی ہے اور وہ ایک بوند آنسو جو اس کی آنکھوں سے گرا وہ بحرِ بے کنار کہلایا۔ اسی انداز میں اپنے داخلی تجربات کو نام دینے کا یہ عمل گزشتگاں کا نقشِ قدم کہلاتا ہے۔ یہ پیکر مرزا سے پہلے صوفی شعرا نے نظم کیا تھا۔ ان تمام پُرجوش اور مبالغہ آمیز پیکروں کے بعد جس میں شاعر آدم ثانی کی طرح اشیاء کو نام دیتا اور اس طرح ان پر تصرف حاصل کرتا ہے، وہ غزل کا آہنگ اچانک تبدیل کرتا ہے اور مقطعے میں

بذلہ سنجی کی طرف مائل ہو جاتا ہے:

بود غالبؔ عندلیبی از گلستان عجم
من ز غفلت طوطیِ ہندوستان نامیدمش

مقطعے میں ایک خوب صورت اشارہ 'طوطیِ ہند' حضرت امیر خسرو (م ۱۳۲۵ء) کی طرف بھی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس میں یہ اشارہ بھی رکھا ہے کہ ان کو اس شاعر کامل پر فوقیت حاصل ہے کیوں کہ غالبؔ کے خیال میں صرف فارسی نژاد شعرا ہی ایسے بے عیب اسلوب میں شعر کہہ سکتے تھے۔ یہ قدرت ہندی نژاد فارسی گو شعرا کو کبھی حاصل نہیں ہوئی۔

جہاں تک تیسری نظم کے انتخاب کا تعلق ہے مجھے قدرے غور کرنا پڑے گا۔ میں ان کے شدید طنزیہ قطعات میں سے وہ قطعہ منتخب کر سکتی ہوں جس میں وہ ایک ایسے خوش قسمت زائرِ کعبہ کا ذکر کرتے ہیں جس کی خوشی دیکھ کر انھیں خیال آتا ہے کہ غالباً وہ گھر پر ایک لڑنے جھگڑنے والی بیوی کو چھوڑ کر جا رہا ہے اس لیے مرزا اس پر رشک کرتے ہیں:

اے آنکہ براہ کعبہ روی داری
نازم کہ گزیدہ آرزوئی داری
زین گونہ کہ تند می خرامی، دانم
درخانہ زنِ ستیزہ خوی داری

یا میں قصیدہ نمبر ۲۶ کا انتخاب کر سکتی ہوں جو صاحبانِ بصیرت کی حیرت انگیز قوت کی حمد سے شروع ہوتا ہے:

رہروان چوں گہر آبلہ پا بینند
پای را پایہ فروتر ز ثریا بینند

لیکن جو آخری مغل بادشاہ کی بے لطف مدح پر ختم ہوتا ہے۔ آخر میں ممکن ہے میرا میلان غالبؔ کی اپنی بلّی کے متعلق اس مختصر نظم کی طرف ہو جس میں انھوں نے اس طرح دار جانور کے لیے اپنی محبت کا بیان انوکھے آرائشی پیرائے میں کیا ہے:

دارم بہ جہاں گربۂ پاکیزہ نہادی
کز بال پریزاد بود موج رم او

لیکن میرے انتخاب کی پہلی ہی غزل غالبؔ کے پسندیدہ استعاروں اور شاید ان کے احساس کے بعض گوشوں اور ان کی شخصیت کے تضادات تک ہماری رسائی ممکن بناتی ہے۔ یہ غزل 'برقص'

ردیف میں ہے:

چوں عکس پل بہ سیل بہ ذوق بلا برقص
جارا نگاہ دار و ہم از خود جدا برقص
نبود وفائی عہد، دمی خوش غنیمت است
از شاہدان بہ نازش عہد وفا برقص
ذوقی است جستجو، چہ زنی دم زقطع راہ
رفتار گم کن و بہ صدائی درا برقص
سرسبز بودہ و بہ چمنہا چمیدہ ایم
ای شعلہ در گداز خس و خار ما برقص
ہم بر نوای چغد طریق سماع گیر
ہم در ہوائی جنبش بال ہما برقص
در عشق انبساط بہ پایان نمی رسد
چوں گرد باخاک شود در ہوا برقص
فرسودہ رسمہائی عزیزان فرو گزار
در سور نوحہ خوان و بہ بزم عزا برقص
چوں خشم صالحاں و دلای منافقان
در نفس خود مباش، ولی برملا برقص
از سوختن الم، ز شگفتن طرب مجوی
بیہودہ در کنار سموم و صبا برقص
غالب بدیں نشاط کہ وابستۂ کہ
بر خویشتن ببال و بہ بند بلا برقص

شعریت سے عاری بے لطف ترجمہ صرف غزل کے مضامین کی ترسیل کر سکتا ہے۔ نظم کا حسن اس ترجمے میں ظاہر نہیں ہوگا۔ اپنی ہیئت کے اعتبار سے یہ پوری طرح کلاسیکی ہے کہ رقص، برقص، می رقصم وغیرہ ردیفوں میں فارسی غزلیں کمیاب نہیں ہیں بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ کلاسیکی فارسی صوفیانہ غزلوں میں ایسے اشعار کثرت سے ملتے ہیں، جن میں شاعر خود کو رقص کے لیے تیار کرتا ہے۔ یہ رقص اسے تمام ارضی موانعات سے آزاد کرتا ہے۔ رقص کی توصیف میں یہ خاص

نوع کی شاعری (جو ثقہ لوگوں کے نزدیک اسلام کے بے لچک عقائد سے ہم آہنگ نہ ہونے کے سبب قابلِ اعتراض ہے) ایک وسیع تر روایت کا حصہ ہے جس میں ہر نسل و مذہب کے لوگوں نے رقص میں محفوظ بنیادی تقدس کی دھندلی یاد کے سبب اس کی تعریف کی۔

دراصل تقریباً تمام مذاہب میں رقص کو خاص اہمیت حاصل ہے، کسی نے رقص کو 'مکمل اور مطلق کھیل' کہا ہے کیوں کہ بقول کیتھولک فقیہ Karl-Rahner ہر کھیل اپنے باطنی اور گہرے معنی میں ایک رقص ہے۔ ایک ایسا مدوّری رقص جو حقیقت کے گرد طواف کرتا ہے۔ یہ فرد کو دنیا اور ہمارے بشری وجود کی کثافت وثقل سے بالاتر کرتا ہے اور تقربِ عرش کے احساس سے شرابور کر دیتا ہے۔

جیسا کہ بخوبی معلوم ہے کہ قدیم یونانی روایت میں رقص سے دو دیوتا منسلک تھے۔ ایک Dionysos جو شدید مجنونانہ رقص کے ذریعے فرد پر وجد کا عالم طاری کرتا اور اپنے وجود سے ماورا لے جاتا ہے اور Apollo جو اسے متعین آہنگ میں حرکت کرنا سکھاتا ہے ہمارے معاشرے میں رقص اکثر مذہبی امور سے متعلق ہوتا ہے، خواہ وہ اپنی خوش آہنگ حرکت سے ارواح کو متاثر کرنے کا خواہاں ہو، جیسا کہ شکاریوں کے رقص میں ہوتا ہے، جو شکار کے لیے دبے پاؤں بے آواز چلنے کی حرکت کی نقل اتارتے ہیں یا وہ رقص جس میں خوش عقیدہ لوگ اس آہنگ کو دہرانے کی کوشش کرتے ہیں، جو فوق البشر قوتوں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ بہت سے معاشروں میں سحر کا عمل رقص سے منسلک ہے۔ گرہن کے وقت یا جنگ کے زمانے میں یا زندگی کے کسی نہایت نازک لمحہ میں مثلاً موت، پیدائش یا شادی میں مخصوص رقص ضروری خیال کیے جاتے ہیں تاکہ بری ارواح کو، جو اس اہم موقع پر مداخلت کر کے خاندان یا قبیلے کی صحت و مسرت پر اثر انداز ہو سکتی ہیں، دفع کیا جا سکے۔ مثلاً مشرقی پروشیا کے بعض علاقوں میں گاؤں والے خاندان کے مردہ شخص کے جنازے کے گرد رقص کرتے ہیں۔ اس خیال کی ایک جھلک عہدِ وسطیٰ کی ان کچی تصویروں میں عام طور پر ملتی ہے جہاں Totentanz موتیف استعمال کیا گیا۔ اس کی سب سے مشہور مثال Halbein کی وہ تصویر ہے جس میں موت اس آدمی کے ساتھ رقص کر رہی ہے جسے وہ اپنی سلطنت میں لے جانا چاہتی ہے۔ عہدِ وسطیٰ کی تصویروں میں اس زمانے کی دہشت کا عکس ملتا ہے۔ جب پلیگ نے بڑی آبادی کو ہلاک کر دیا تھا۔ جنگوں کی دہشت نے ہماری صدی میں (جرمن مصور HAP. Grieshaber کی طرح) ایک بار پھر یوروپی مصوری میں Totentanz کا موتیف دوبارہ جاری کر دیا۔ HAP. Grieshaber کی تصویریں اس

کی مثال ہیں۔
اوائلی معاشرے میں لوگ بُری ارواح سے حفاظت کے لیے اور فطرت کے آہنگ کی نقل کے لیے رقص کرتے تھے۔ شمالی یورپ میں راس السرطان (۲۱ر مارچ) اور راس الجدی (۲۱ر ستمبر) کے موقع پر رقص میں آفتاب کی حرکت دہرائی جاتی ہے تاکہ اس جادوئی عمل کے ذریعے سیارے کی قوت کی تجدید ہو سکے اور ہمیں آسٹریلیا کے طویل و شدید رقص کو بھی نہیں بھولنا چاہیے جو بارش کے لیے کیے جاتے ہیں۔ زرخیزی حاصل کرنے کے لیے اور بہتر فصل کے لیے موسمِ بہار میں کھیتوں اور کیاریوں کے گرد رقص یورپ میں خاصے عام تھے۔
رقص کی ان تمام قسموں میں سب سے مستعمل صورت دائرہ یا مدوّر رقص کی ہے جو ایک خاص شے کے گرد طلسمی حلقہ کھینچنے کے دستورِ قدیم سے ترقی کر کے وجود میں آئی ہے۔ یہ حلقے کسی شے یا معروض (جو کسی قوت کی علامت ہوتا تھا) کو مقید کرنے اور اس طرح اس پر تصرف حاصل کرنے یا اس کی قوت میں شریک ہونے یا پھر خود اپنی قوتوں میں سے اسے کچھ دینے کے لیے کھینچے جاتے تھے۔ یہ مقدس اشیاء کے گرد طواف کی اوائلی / اصلی شکل ہے جو اسلام میں کعبے کے گرد طواف سے لے کر مغربی ممالک میں کرسمس درخت کے گرد رقص تک جاری ہے۔ اس عمل کے ذریعے مقدس شے کی کچھ قوت معتقد کو بھی حاصل ہو جاتی ہے جو اس عمل کے ذریعے مقدس معروض کی قوت کے کچھ حصے کا طالب ہوتا ہے۔ بہت سے اوائلی معاشروں میں رقص کو دیوتاؤں کے لیے سب سے قیمتی تحفہ تصور کیا جاتا تھا۔ یہ خوب صورت آہنگ ایک نوع کی نذر یا چڑھاوا تھا، جو آدمی اپنے سے برتر قوت کے لیے اظہارِ تشکر کے طور پر پیش کرتا، جس سے دیوتا ویسے ہی لطف اندوز ہوتے جیسے دنیاوی بادشاہ خوش ہوتے ہیں۔ ہندوستان اور انڈونیشیا کے مذہبی رقص کا ارتقا جزواً اسی طرزِ فکر کا نتیجہ تھا۔ ہندوستان میں کلاسکی مذہبی رقص کے اصول بہت پیچیدہ ہیں۔ وہ رقاص جو ان اصولوں کے مطابق رقص کو ہم آہنگی اور حسن سے مزین کرتا ہے، دیوتاؤں کے لطف و انبساط کے لیے بیش قیمت تحفہ پیش کرتا ہے۔ اس طرح کا تصور ابتداءً مسیحی گرجا میں موجود تھا۔ بعض جگہوں پر متقدمین، معصوم مریم اور شہیدوں کے احترام میں رقص کرتے تھے۔ چرچ نے باضابطہ کبھی اس رقص پر صاد نہیں کیا بلکہ رقص کے خلاف متعدد احکامِ امتناعی جاری کیے۔ جس میں Toledo کی مجلسِ شوریٰ کے احکام (۵۸۹) بہت مشہور ہیں۔ اس کے باوجود خاص طور پر اسپین (Seville) کے بعض گرجا گھروں میں سال میں ایک بار مقدس رقص کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ دوسری طرف کنواری مریم کے احترام میں رقص کا تصور ادب اور گیتوں میں عام موضوع ہے،

ایک غریب یا مجبور لڑکی یا ایک مفلس بازیگر مقدس مریمؑ کے حضور اپنی تنہا ملکیت، رقص پیش کرتی ہے۔ مقدس ماں ان کے خلوص اور منظر کے حسن سے خوش ہوتی ہیں جس کے نتیجے میں ہیرو یا ہیروئن ابدی حسن کا حقدار ہو جاتا ہے۔

لیکن رقص کی ساحرانہ حیثیت سے زیادہ اہم یہ حقیقت ہے کہ رقص آدمی کو خود اپنی ذات سے ماورا لے جاتا ہے اور اسے عظیم تر صداقت سے قریب کر دیتا ہے۔ سائبیریا کے شامنی مذاہب کے ماننے والوں سے لے کر امریکہ کے ریڈ انڈینس تک، بہت سارے اوائلی معاشروں میں اس وجد آفریں رقص کی مثالیں ملتی ہیں۔ قدیم اسرائیل کے بہت سارے پیغمبروں نے رقص کے ذریعے تواجد کی یہ کیفیت حاصل کرنے کی کوشش کی۔ (1 19'19'1 Kings 18'29) اس نوع کے مرکز کے گرد رقص کرنے یا ایک مخصوص محور کے اطراف گھومنے سے فرد خود کو کشش ثقل سے آزاد محسوس کرتا ہے، مرکز گریز حرکت میں جسم اپنے اصل مرکز سے پرواز کرتا اور ملکوتی فضاؤں سے قریب تر ہوتا محسوس کرتا ہے۔ اسی سبب قدیم مشرق قریب کے وجدانی فرقوں اور یورپ میں، ہم کہہ سکتے ہیں کہ اب تک رقص خاصا عام ہے۔ ایسا رقص جو فرد کو قوانین اور فرائض کے سخت نظام سے آزاد کر دیتا ہے خطرناک مضمرات کا حامل ہے۔ ان مضمرات کے پیش نظر ابتدائی نصرانی فقہا نے اس کے خلاف سخت ردِ عمل کا اظہار کیا۔ St. Chrysostmus فرماتے ہیں "جہاں رقص ہوگا وہاں شیطان ہوگا" اس کے باوجود رقص نے عہدِ وسطیٰ کی بعض بدعتی تحریکات میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ مثلاً Kori' zantes اور Dansatores جو تھوڑے دنوں تک یوروپ میں گھومتے پھرے، سترہویں صدی کے روس میں Chlystes اور Skopz رقص کو بلند تر فضاؤں میں پرواز کا ذریعہ تصور کرتے تھے۔

اس وجد آفریں رقص کو بطور خاص اسلام میں بہت فروغ ہوا۔ حالاں کہ علماء نے اسے اتنی ہی سختی سے رد کیا جتنی سختی سے نصرانیوں میں St. Chrysostomus نے کیا تھا۔ سماع اصلاً ایک محفل سرود تھی جس میں موسیقی کے اثر سے لوگوں کو حال آجاتا اور وہ رقص کرنے لگتے۔ بغداد کے صوفیا نویں صدی عیسوی کے وسط سے ہی سماع سے واقف تھے۔ انھوں نے مجلس کے لیے پہلی سماع گاہ ۸۶۴ء میں قائم کی۔

اسی زمانے سے یہ سوال اسلامی تصوف میں بحث کا موضوع رہا ہے کہ سماع کس حد تک جائز ہے۔ سماع کی اس بحث کے متعلق سراج کی کتاب 'اللمع'، قشیری کی 'رسالہ قشیریہ' ہجویری کی 'کشف المحجوب' کے علاوہ صوفیا کی اور دوسری کتابوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ سماع کی حرمت کے

متعلق یہ لوگ کس قدر جوش و خروش سے بحث کر رہے تھے۔ یہ مسئلہ صدیوں تک حل نہ ہوسکا۔ ہندوستان میں صوفیوں کے بعض سلسلوں مثلاً چشتیہ میں سماع کی اجازت ہے جب کہ نقشبندیہ سلسلے میں یہ بہت سختی سے منع ہے۔ ہر حلقے نے سماع کے متعلق اپنے موقف کی تائید میں مضامین اور بہت تفصیلی کتابیں لکھیں جو قرآن، حدیث اور بزرگوں کے فرمودات کے حوالوں سے بھری پڑی ہیں۔

تیرہویں صدی کے اواخر میں ترکی کے مولوی سلسلے میں رقص کو ادارہ جاتی حیثیت حاصل ہوئی اور جس کسی نے بھی قونیہ کے صوفیوں کا یہ رقص دیکھا ہے وہ اس کا مسحور کن حسن فراموش نہیں کرسکتا۔ مسلم دنیا کے بطورِ خاص مشرقی حصے میں صوفیا کی سوانح میں اکثر ایسے واقعات ملتے ہیں جس میں صوفی شدت اضطراب کے سبب رقص کے دوران ہی انتقال کرگیا۔ سماع میں شریک صوفی کے احساسات کی حیرت انگیز یورپی بازگشت Edward - Dowden (م۱۹۱۳ء) کی نظم "Ode by a Western Spinning Dervish, The Secret of the Universe" ہے۔شاعر نے کائنات کی کی ہر شے کی ہم آہنگی میں جذبے کے مسلسل رقص کی تجسیم کی کوشش کی ہے۔

......as time spins off into eternity and space into immensity,and the finite into god'sinfinity,Spin, Spin.7

چوں کہ رقص ارضی دائرہ کے ترک سے متعلق ہے اس لیے اس آہنگ کو اکثر دیوتاؤں سے مخصوص تصور کیا جاتا ہے۔ رقصاں دیوتا نہ صرف یہ کہ قدیم مراقش میں پائے جاتے تھے بلکہ اہلِ فینیشیات تک خدائے رقص (Baal Marqod) سے واقف تھے۔ اس نوع کے دیوتاؤں میں سب سے مشہور ہندوؤں کا دیوتا چار ہاتھوں والا نٹراج ہے جو تباہی کا دیوتا ہے اور جو بھیانک لیکن ایک مسحور کن آہنگ میں رقص کرتا ہے، پھر جس طرح کہ یونانی Dionysos اور Apollo سے دوچار ہوئے، ویسے ہی ہندوستان صرف اس دیوتا سے واقف نہیں تھا جو تخریب کا رقص کرتا ہے بلکہ یہ لوگ وشنو کے اوتار کرشن کے خوش آہنگ رقص سے بھی واقف تھے۔ گوپیوں سے گھرے ہوئے کرشن ایک دائرے میں رقص کرتے ہیں۔ یہ گوپیاں انفرادی روح کی علامت ہیں اور ہر گوپی یہ تصور کرتی ہے کہ تنہا وہی الوہی محبوب کے ساتھ محوِ رقص ہے۔ یہ تصور کہ رقص ان لوگوں کی مخصوص حرکت ہے جو کشش ثقل کے قانون سے آزاد ہیں۔ عہدِ وسطیٰ کی شاعری اور مصوری میں بھی منعکس ہے۔ چوتھی صدی کے عظیم Cappadokian پادری Nyssa

(Logos) Gregorious کے مطابق جنت میں پہلے ان لوگوں کا رقص ہوا جنھیں اقنوم ثانی نے مس کیا تھا۔ یہاں تک کہ آدم کے گناہ سے یہ خوش آہنگی زائل ہوگئی اور اب دنیا کے اختتام پر وہ تمام لوگ رقص کریں گے جنھیں جنت میں داخل کیا جائے گا۔ ایک قدیم ڈچ گانے کے ابتدائی الفاظ ہی 'جنت میں رقص' ہیں (There is dance in heaven) اور Fra - Angelico کی خوب صورت تصویروں میں یہ دائمی رقص دکھایا گیا ہے۔ وہ لوگ جو بخش دیے گئے ہیں اور فرشتے دائمی حسن اور محبت کے گرد ایک ساتھ رقص کرتے ہیں۔

افلاطونی فلسفے میں یہ تصور پہلے سے موجود ہے کہ مخلوقات ایک نوع کے رقص کی صورت میں منبع حیات کے گرد گھومتے ہیں۔ Plotin اور Philo نے حسن ازل کے گرد ارواح کی گردش اور افلاک کے نہایت منظم رقص کے متعلق ایسے ہی نظریات کا اظہار کیا ہے۔ مسیحی پادریوں نے بھی رقص کے متعلق معاندانہ رویہ رکھنے کے باوجود اس تصور کو بخوشی قبول کرلیا۔ تابوت یہودا کے سامنے داؤد کا رقص (2. Sam. 614) ان کے لیے خدا کے گرد ارواح کے رقص کی علامت بن گیا۔

نئے عہد نامے میں عیسیٰ کے الفاظ ہیں کہ ''میں نے بانسری بجائی لیکن تم نے رقص نہ کیا'' (میتھیو ۱۱، ۱۷)۔ اس قول کی وجہ سے آسمانی (ملکوتی) رقص خود حضرت عیسیٰ سے متعلق ہوگیا ہے۔ مسیحی پادری Hippolyt کا خیال تھا کہ 'الوہی اقنوم (Logos) ہی سرمدی رقص کا بلاشرکت غیرے رقاص ہے'۔ Joanais کے عرفانی عمل (Gnostic Acta Joannic {11'2}) میں عیسیٰ کو الوہی موسیقار کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے جس کے نغموں پر ہر شے روحانی رقص میں حرکت کرتی ہے۔ وہاں بھی یہی الفاظ استعمال کیے گئے۔ عہدِ وسطیٰ کے جرمن صوفیوں کے یہاں خصوصاً Magdeburg کے Mechthild اس تصور اور Geistliches Tanzlied کے بے حد شائق تھے۔ Geistliches Tanzlied روحانی رقص کے نغموں کی وہ صنف تھی جو عہدِ وسطیٰ کی جرمن راہبائیں عیسیٰ سے اپنے تعلق کے اظہار کے لیے استعمال کرتی تھیں۔ بعد میں Jacob Boehme کامل مسرت کو ایسے لمحے کی شکل میں بیان کرتا ہے جب روح 'اندرونی طائفہ رقص' میں داخل ہوتی ہے اور جہاں وہ Sophia یا الوہی حکمت وبصیرت کا ہاتھ پکڑ کر اس کے ساتھ رقص کرتی ہے۔ یہ علامت عہدِ وسطیٰ کے صوفیاء کو بے حد پسند تھی۔ اس کی بازگشت آج بھی چلی کے نوبل انعام یافتہ Gabriela Mistral کی خوب صورت Jesus, Ronda میں سنائی دیتی ہے۔ اسپینی شاعری اپنی ان خوب صورت رقصاں نظموں کے لیے

Gabriela Mistral کی احسان مند ہے جس میں اس قدیم ترین احساس کو بالکل جدید ترین زبان میں دہرایا گیا ہے کہ رقص کائنات کا تحرک ہے۔ اپنے Ronda کی وجہ سے Gabriela Mistral ان لاتعداد شعراء کا غیر معمولی نمائندہ ہے جنھوں نے اپنی شاعری میں رقص کے پیکر نظم کیے ہیں۔ خواہ یہ جدید لاطینی امریکی شاعری کے نمونے ہوں یا یہ E.E. Cummings کی لطیف اور مسحور کن رقصاں نظمیں ہوں۔ جرمن ادب میں ایک غیر معمولی مثال Rainer-Maria-Rilke (م: ۱۹۲۵ء) کی ہے۔ Rilke نے رقص کا موتیف اپنی ابتدائی مذہبی نظموں سے Sonette An Orpheus کی پُراسرار باطنی نظموں تک بے حد فنکاری سے استعمال کیے ہیں۔

رقص کے ان پیکروں کی سب سے زیادہ مثالیں اسلامی دنیا میں پائی جاتی ہیں، جیسا کہ پہلے مذکور ہوا۔ صوفیا نویں صدی میں سماع کے قائل تھے۔ یحییٰ بن معاذ (م: ۸۷۲ء) جہاں تک ہمیں معلوم ہے، پہلے شاعر تھے جنھوں نے مختصر مگر بے حد پُر اثر عربی نظموں میں خدا کی محبت میں انسان کے رقص کا ذکر کیا ہے:

> The truth we have not found, so, dancing we beat the ground. Is dancing reproved in me, who wanders distraught for thee? In thy Valley we go around and therefore we beat the ground.

نئے مرکزِ ثقل کے گرد رقص اور اس کے نتیجے میں فنا کی سب سے کلاسیکی مثال پروانہ کی ہے جو شمع کے گرد طواف کرتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ جل کر شمع سے اتحاد کی نئی زندگی حاصل کرتا ہے۔ بغداد کے صوفی حلاج نے سب سے پہلے یہ کہانی بیان کی۔

لیکن اگر شمع و پروانہ کے موتیف کو نظر انداز بھی کر دیں تو اسلامی ادب میں رقص کی علامتوں کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ ہمارا اندازہ ہے کہ پاکوب/ رقصاں/ گرداں/ صاحب حال درویشوں کے روحانی مورثِ اعلا جلال الدین رومی کے بعد رقص کی علامتیں فارسی میں مقبول ہوئی ہوں گی۔ لیکن ان کے پیش رو فرید الدین عطارؔ (م ۱۲۲۵ء) کے کلام میں ایسے اشعار کثرت سے ہیں جن میں بے خودی کو رقص کے ساتھ آمیز کیا گیا ہے۔ اس بے خودی میں شاعر اپنے لباس کو چاک کر لیتا ہے۔ یہ روحانی تواجد کی ایسی علامت ہے جو بقول شاعر ابد الآباد سے طاری ہے۔ اسی طرح قاری کو بھی رقص اور نتیجتاً علائقِ دنیا سے آزادی کی دعوت دی جاتی ہے۔ عطار

کے کم عمر ہم عصر سعدی شیرازی نے 'بوستاں' میں رقص بے خودی کی تعریف کی ہے اور متعدد مرتبہ اس عاشق کا ذکر کیا ہے جس کی ''روح محبوب کی آواز سنتے ہی رقص کرنے لگتی ہے''۔ ان کی غزل میں یہ مشہور خیال نظم ہوا ہے کہ جو رقص کرتا ہے وہ دنیا کو اپنے پاؤں تلے روندتا ہے۔ صوفی کا خدا کے ساتھ رقص انبساط کا غالباً سب سے جرأت آمیز اظہارِ بیان باقلی کی تحریروں میں ہوا ہے۔

رومیؔ کے کلام میں رقص کی علامت اپنی تکمیل اور انتہا کو پہنچ گئی ہے۔ روایت ہے کہ قونیہ کے بازار میں چاندی کے ورق بنانے والوں کے ہتھوڑوں کی خوش آہنگ آواز اور ایک مرتبہ میرم کے مضافات میں پن چکی کی مسلسل آواز سے مولانا روم پر وجد کی کیفیت طاری ہو گئی تھی اور وہ شعر پڑھتے ہوئے رقص کرنے لگے تھے۔ ان کے اشعار کے محتاط تجزیے میں یہ بات دیکھی جاسکتی ہے کہ ان کی بہت ساری غزلیں اسی خوش آہنگ حرکت کی تخلیق ہیں اور قاری انھیں پڑھتے ہوئے متن میں معنی سے زیادہ شعر کی آواز و آہنگ سے متاثر ہوتا ہے۔ اپنی روح کے نغموں کی آواز پر رومیؔ نے رقص کے پیکر بکثرت استعمال کیے ہیں۔ اپنے ایک قطعے میں وہ بیان کرتے ہیں کہ کیسے حسن ازلی ان کے پردۂ دل پر رقص کرتا اور انھیں پاکوبی کا ہنر سکھاتا ہے۔ غالباً محبوب کے رقص و وجد کا سب سے خوب صورت اظہار ان کی اس غزل میں ہوا ہے جس کا مطلع ہے:

دیدم نگار خود را می گشت گرد خانہ
برداشتہ ربابی میزد یکی ترانہ

سماع روح کی غذا ہے اور جب عاشق زمین کو اپنے پائے کوب سے چھوتا ہے تو آبِ حیات سا پھوٹ نکلتا ہے۔ نو افلاطونی تصورات سے استفادہ کرتے ہوئے شاعر محبوب کے گرد عاشق کی گردش کا مقابلہ چاند کے گرد کائنات کی حرکت سے کرتا ہے۔ درویشان پاکوب کی روایت کے متعلق بعد کی نظریاتی توضیح میں بھی یہ تصور دہرایا گیا ہے۔ وہ عاشق جو متصوفانہ رقص (حال) کی کیفیت میں ہو، کائنات سے ارفع تر منزل پر ہوتا ہے کیوں کہ سماع کی تحریک الوہی ہوتی ہے۔ وہ ایک ایسے مقام پر پہنچاتا ہے جو زمین و آسمان بلکہ عرش سے بھی پرے ہوتا ہے۔ پائے کوبی کے لیے رومیؔ اور ان کے بعد کے شعرا کی پسندیدہ تشبیہ ذرّے کا مرکزی سورج کے گرد رقص ہے۔ اس طرح عاشق اپنے الوہی محبوب کے گرد رقص کرتا ہے۔ ذرّے کے لفظ سے جدید ذہن کو ایٹم کا خیال آتا ہے جس میں ایٹم اپنے مرکز (Nucleus) کے گرد رقص کرتے ہیں۔ اس نوع کے متصوفانہ رقص (حال) کی کیفیت میں روح محبوب کا دیدار کرتی ہے اور ایک مخصوص طریقے

سے مرکز سے متحد ہوجاتی ہے کہ صرف مرکزی سورج کی قوت سے ہی ذرّوں کو حرکت نصیب ہوتی ہے۔

متصوفانہ پایٔ کوبی کی کائنات کے حوالے سے اس روایتی تشریح سے قطع نظر رومی نے بجاطور پر جلوۂ ربانی کے واقعے کو بھی رقص کی زبان میں بیان کیا ہے (سورہ ۷، ۱۴۹)۔ قرآن میں بیان ہے کہ جلوۂ ربّانی کے ظہور سے پہاڑ ریزہ ریزہ ہوگیا تھا۔ رومی کو پہاڑ کی یہ حرکت غایت انبساط کا رقص معلوم ہوتا ہے جس کے دوران وہ خود کو جمود سے آزاد کرتا ہے اور خدا کے حضور ٹکڑے ٹکڑے ہوکر فنا کی منزل حاصل کرتا ہے۔ یہ کیفیت انسانوں کے وجد کی مثال ہے کہ جذب کی پاکوبی میں عاشق خدا کے حضور خود کو فنا کردیتا ہے۔ ایک مرتبہ جب روح اس نوع کی پاکوبی کے طفیل علائقِ دنیا سے آزاد ہوتی اور حسن ازل سے متحد ہوجاتی ہے، پھر اسے باغ کے تمام اشجار محبت کی نسیم بہار سے رقصاں دکھائی دیتے ہیں۔ وجود کی سطح پر جاری اس حرکت میں صرف وہ شاخیں حصہ نہیں لیتیں جو خشک یا منجمد ہوگئی ہیں۔

ان چند مثالوں سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ سلسلۂ مولویہ کی روایت میں رقص مرنے اور دوبارہ زندہ ہونے دونوں کی علامت ہے۔ یعنی فرد اس دنیا سے فنا ہوجاتا ہے اور خدا کی مستقل معیت سے کائنات کے وسیع تر آہنگ میں سانس لیتا ہے۔ اس طرح تصوف کے دوہرے مقصود فنا اور بقا کا اظہار متصوفانہ رقص کی علامت میں ہوسکتا ہے۔

جب جرمن مستشرق اور شاعر Friedriek-Ruckert (۱۸۶۶-۱۷۸۶ء) نے ۱۸۱۹ء میں جلال الدین رومی کی نظموں کا آزاد ترجمہ کیا ہے تو انھیں رقص کی سرّیت کی نہایت نفیس تعریف ہاتھ آئی:

> Who knows love's mazy circling, ever lives
> in god, for death, he knows, is love abounding:
> Allah Hu.

Ruckert کی اس نظم کا انگریزی ترجمہ W. Hastie نے کیا۔ آسٹریا کے Hugo-Vonhof Mannsthal نے رومی کے اس ترجمے کے ذریعے متصوفانہ رقص کے راز کی طرف ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ "اس ازلی رقص میں حیات وموت ایک دوسرے کا جزو ہیں"۔

یہ وہ روایت ہے جس کے سیاق میں رقص کے متعلق غالب کے اشعار کو سمجھنا چاہیے۔

جلال الدین رومی کا علامتی اظہار فارسی بولنے والے صوفیاء کے بڑے حصے نے قبول

کرلیا تھا۔ ایران ترکی اور مسلم ہندوستان کی ادبیات کو کسی شاعر نے اس حد تک متاثر نہیں کیا جس حد تک مولانا روم نے کیا۔ ان کے اشعار کے حوالے یا ان کی مشہور نظموں کی طرف اشارے ہر جگہ ملتے ہیں۔ صدیوں سے لوگ ان تخلیقات پر تبصرہ لکھ رہے ہیں اور اسلامی دنیا کی متعدد زبانوں میں ان کا ترجمہ ہوا ہے۔

برصغیر میں رقص و موسیقی کی روایت بطور خاص چشتیہ سلسلے سے متعلق ہے۔ ہندوستان میں اس سلسلے کے بانی حضرت معین الدین چشتی (م:۱۲۳۶ء) ہیں، جو ہندوستان کے عہدِ وسطیٰ کی ایک اہم شخصیت ہیں۔ اس لیے اس میں حیرت کی کوئی بات نہیں کہ دکن میں ان کے پیرو (مقلد) گیسودراز (م:۱۴۲۱ء) اپنی فارسی شاعری میں رقص کی علامتیں بکثرت استعمال کرتے ہیں۔ جلد ہی یہ علامتیں صوفی اور غیر صوفی تمام شعرا میں یکساں مقبول ہوگئیں اور سولہویں اور سترہویں صدی کی ہند فارسی شاعری میں ایسے مقامات کا تلاش کرنا مشکل نہیں ہے جو وجد کی مدح وتعریف میں ہیں۔ شمع و پروانہ کی تمثیل میں عرفی کہتا ہے:

در خون جگر عرفی می غلطد و می سوزد
در آتشِ خود رقصد پروانہ چنیں باید

بعض دوسرے شعرا رقص کرتے ہیں:

بہ شوق سنگ طفلاں ہر طرف دیوانہ می رقصم

یا ایک جگہ وہ کلیم کی طرح اپنی مکمل حیرانی کا اعتراف کرتا ہے۔ کلیم کا ایک اور شعر ہے:

من دریں بحر از پئے سرگشتگی افتادہ ام
کشتیم در رقص آمد ہر کجا گرداب دید

غالب شعرا کی اس طویل فہرست میں سے ایک ہے جس نے مشرق و مغرب میں رقص کے جوش و وفور کے نغمے گائے ہیں۔ حالاں کہ وہ یقیناً نرگس آبی کے ساتھ رقص کرنے والا، رومانی نہیں ہے۔ لیکن اگر مغرب میں اس کے رویّے کا کوئی مساوی تلاش کرنا ہو تو وہ نطشے کے مرصّع نغمات رقص ہیں، جن سے غالب کی ذہنی قربت ہے۔ غالب کی غزل بحر مضارع میں ہے:

ـ ل ـ ال ـ ـ ل ال ـ ل ـ ال ـ ـ

یہ بحر جس نوع کی سبک حرکت کی ترسیل کے لیے استعمال کی گئی ہے مغربی کانوں کو خاصی بھاری اور بے ترتیب معلوم ہوگی۔ رومی کی رقصاں نظمیں عام طور سے زیادہ رواں بحروں میں ہیں۔ اکثر ہر مصرعے کے درمیان وقفہ ہوتا ہے تاکہ گردش میں ہاتھ کی تالی اور پاؤں کی ضرب کے آہنگ کو

نمایاں کیا جاسکے۔

غالبؔ کی غزل میں ردیف 'برقص' ہے جس سے قبل ایک طویل مصوتہ 'الف' آتا ہے۔ غزل کا مطلع ہی بے حد خوب صورت ہے اور اسکے پیکر بھی بہت انوکھے ہیں:

چوں عکس پل بہ سیل بذوق بلا برقص
جار آنگاہ دار وہم از خود جدا برقص

اس شعر کے استعارے عام نہیں ہیں۔ فارسی کی کلاسیکی روایت میں پل اس دنیا کی علامت ہے جسے اوائلی عرب تارکین دنیا نے نام نہاد پیغمبرانہ روایت کے زیر اثر عام کیا۔ عطار دنیا کی تشبیہ پل سے یا پل پر بنے ہوئے محل سے دیتے ہیں اور ان سے پہلے خاقانی نے یہی استعارہ نظم کیا ہے:

عمر پلی است رخنہ سر حادثہ سیل پل شکن

رومیؔ پل کا پیکر موت کے لیے استعمال کرتے ہیں جو ایک دوسری دنیا کے کنارے تک لے جاتا ہے لیکن سیلاب کا وہ تصور جو پل حیات کو ہلا دیتا، اس میں رخنہ ڈالتا اور بالآخر اسے تباہ کر دیتا ہے، عطارؔ کی غزلوں میں موجود ہے۔ فارسی کے بہت سارے شعراء نے سیلاب اور پل کا یہ تعلق نظم کیا ہے۔ اس میں نظیری (م ۱۶۱۲ء) بھی شامل ہے جس کا کسی حد تک غالبؔ نے تتبع کیا ہے۔ کلیم (م:۱۶۴۵ء) قاری کو متنبہ کرتا ہے کہ عشق جہاں سوز سے شاہ و گدا کوئی محفوظ نہیں:

در رہِ عشق جہاں سوز چہ شاہ و چہ گدا
حکم سیلاب بہ ویرانہ و آباد رود

اس طرح یہ شعراء مختلف پیکروں کا اتصال کرتے ہیں جس سے بعد میں غالبؔ نے استفادہ کیا۔ بیدلؔ (م:۱۷۲۱ء) بھی پانی کی روانی کو رقص سے منسوب کرتا ہے:

ع موج دریا را طپیدن رقصِ عیشِ زندگی ست

یا

ع تپ شوق کسے در رقص دارد نبضِ دریا را

(کلیاتِ غزل، ۱۰۳۷ھ)

غالبؔ کو رقص، شکست اور سیلاب کا اتصال بہت پسند ہے۔ انھوں نے ایک ہی خیال کو اردو اور فارسی دونوں میں ادا کیا ہے (ایسا وہ اکثر کرتے ہیں):

بنای خانہ ام ذوق خرابی داشت پنداری
کز آمد آمدِ سیلاب در رقصست دیوارش

اردو میں شعر کی ردیف درودیوار ہے:

نہ پوچھ بیخودیِ عیش مقدمِ سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے سر بہ سر در و دیوار

کلاسیکی فارسی شاعری کا ایک اہم مضمون ہلاک ہونے کی خوشی ہے۔ یہ صوفیا کی اصطلاح میں فنا کی آرزو ہے کیوں کہ فنا کے ذریعے ایک نئی اور ہمیشہ باقی رہنے والی زندگی حاصل ہوتی ہے۔ کلیم اس خیال کو ٹوٹی ہوئی دیوار کے استعارہ میں بیان کرتا ہے، جو مرنے سے پہلے مرجاتی ہے' (کہا جاتا ہے کہ پیغمبرؐ نے اپنے پیروؤں سے فرمایا کہ مرنے سے پہلے مرجاؤ۔ اسلامی تصوف کی بنیادی لفظیات پر اس حدیث کا بہت اثر ہے):

افتادن دیوار کہن نوشدن اوست
جز مرگ کسی در پی آبادی من نیست،

سترہویں اور اوائل اٹھارہویں صدی کے شعراء اس کیفیت کے لیے شکست کا لفظ استعمال کرتے ہیں جس سے ان کا مطلب شکست ذات ہے تاکہ وہ اس دنیا اور اس کے پُرفریب مظاہر سے نجات حاصل کرلیں۔ غالبؔ نے کہا ہے:

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

اس میں مجھے معنی اتنے منفی نہیں لگتے جتنے بظاہر دکھائی دیتے ہیں۔ بعینہٖ یہی خیال فارسی میں بھی نظم ہوا ہے:

دیگر ز سازِ بیخودیِ ما صدا مجوی
آوازی از گسستنِ تار خودیم ما

حافظؔ نے سعدیؔ کے تتبع میں کہا ہے کہ:

زیرِ شمشیر غمش رقص کناں باید رفت
کاں کہ شد کشتۂ او نیک سر انجام افتاد

یہ ذوقِ بلا غالبؔ کی شاعری کا مرکزی مضمون ہے۔ انھوں نے متعدد جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ انھیں گلستاں زخم کی مثال معلوم ہوتا ہے:

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

یا گل، ان کو وعدۂ قتل کی یاد دلاتا ہے:

وعدۂ سیر گلستاں ہے خوشا طالع شوق
مژدۂ قتل مقدر ہے، جو مذکور نہیں

ان کی شاعری میں عشاق آزار کی لذت کے حریص ہیں:

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریص لذت آزار دیکھ کر

اور لذت آزار کے حریص بقول غالبؔ:

ع وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے

اس مضمون کو نظم کرنے میں غالبؔ نے اسلامی دنیا میں رائج متصوفانہ شاعری کی کلاسیکی زبان اور عوامی ادب دونوں سے پورا استفادہ کیا ہے۔ چوں کہ وہ ایک جدت پسند شاعر ہیں اس لیے وہ اپنے درد وغم کا بیان زیادہ متنوع پیکروں میں کرتے ہیں اور قدیم قصے سے نئے مضامین پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً وہ کانٹوں پر پیوست لخت ہائے جگر کو سرخ پھولوں سے تشبیہ دیتے ہیں:

لختِ جگر سے ہے رگِ ہر خار شاخ گل
تاچند باغبانی صحرا کرے کوئی

تکلیف اور ناکامی میں مسرت کا تصور ان کے ایک اور شعر میں بہت خوبی سے نظم ہوا ہے، جہاں فرہاد کا ذکر ہے، جس نے اسی تیشے سے خودکشی کرلی تھی جس سے پہاڑ کھود کر دودھ کی نہر نکالی تھی:

از رشک بخون غلطم و از ذوق برقصم
ز آں تیشہ کہ در پنجۂ فرہاد بجنبود

(غالبؔ کا دوسرا پسندیدہ لفظ رشک بھی اس شعر میں نظم ہوا ہے)۔

مغرب کے قاری کے لیے محبوب کے ظلم وستم اور عاشق کے اس ظلم سے مسرت حاصل کرنے کا مسلسل بیان تکلیف دہ ہوسکتا ہے لیکن غالبؔ کے اس مصرعے کو ہمیشہ یاد رکھنا چاہیے، جس میں درد وغم کے فلسفے کا نچوڑ ہے:

ع درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

بہر حال مجھے لگتا ہے کہ غالبؔ کی رقصاں غزل کے مطلع میں درد میں خوشی کی آرزو سے زیادہ کچھ اور بھی ہے۔ اس میں اجتماع الضدین یا اتحاد قطبین کی طرف اشارہ بھی ہے جو غالبؔ کے تصورِ کائنات کی صفت ہے۔ اسلامی دنیا کے نمائندوں بطور خاص صوفیا نے خدا کی ذات میں جمال وجلال کے تضاد کو بہت نمایاں کیا ہے۔ یہ زندگی کی دو انتہائیں ہیں جن میں مکمل ہم آہنگی کا

نام کمال ہے۔ صوفیا نے اپنے روحانی سفر میں ان متضاد کیفیات میں وہ تحرک دیکھا ہے جو بالآخر ایک وحدت میں ڈھل جاتا ہے۔ مسلم عقیدے کے بنیادی کلمہ میں لاالٰہ اور مثبت اعلان اِلّا اللہ کا اجتماع صرف مذہبی زندگی میں ہی نہیں بلکہ شعری اظہار میں بھی بہت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ متصوفانہ شاعری۔ کے علاوہ بھی کلاسیکی فارسی شاعری میں دو متضاد اسماء یا صفات یا مکمل فقرے کا نظم کرنا ایک مستقل شعری طریقۂ کار ہے۔ غالبؔ نے اس فنی طریقۂ کار کا اکثر استعمال کیا ہے۔ قصیدۂ توحید میں جو عرفی کے قصیدۂ توحید کے تتبع میں کہا گیا ہے، انھوں نے وحدت کے متعلق اپنا نقطۂ نظر بیان کرتے ہوئے کہا ہے کہ وحدت اپنے آپ کو متضاد مظاہر میں نمایاں کرتی ہے۔

ایسا لگتا ہے کہ غالبؔ کو بیک وقت انتہائی متضاد اشیا اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ غالباً اس لیے بھی کہ وہ خود متضاد صفات کے حامل تھے:

دل محیط گریہ ولب آشنائے خندہ ہے

(شعر کے سادہ معنی سے قطع نظر اس میں آشنا کا خوب صورت ایہام بھی قابلِ توجہ ہے، جس کے معنی واقف ہونا اور پیرنا دونوں ہیں۔ اس طرح سمندر سے اس کا ایک ربط قائم ہو گیا)۔

اس سلسلے میں غالبؔ کے زائچہ کا مطالعہ خاصا دل چسپ ہو گا جو انھوں نے حضرت علیؓ بن طالب کے قصیدے میں نظم کیا ہے۔ اس میں انھوں نے دکھایا ہے کہ کس طرح ان کی زندگی پر متضاد اثرات پڑے:

مگوی زائچہ کایں نسخہ ایست از اسقام
مگوی زائچہ کایں جامع ایست از اضداد

یہ حقیقت ہے کہ بارہویں برج حوت میں مشتری اور مریخ دونوں کا مقام ہے۔ اس میں پہلا بے حد خوش قسمتی اور دوسرا تھوڑی بدقسمتی کا نشان ہے۔ غالبؔ کو یقین ہو گیا ہے کہ ان کی زندگی دیانت دارانہ ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی ان پر خرابی کا غلبہ بھی رہے گا۔ اس کا بھی یقین ہے کہ طوفان نوح اور بادِ صرصر جس نے قومِ عاد کو تباہ کر دیا تھا۔ بیک وقت دونوں ہی ان کے ستاروں میں موجود ہیں۔ غالبؔ نے اپنے زائچہ میں سختی اور حیرت انگیز نرمی دونوں کی دریافت کی ہے اور وہ متضاد صفات جنھوں نے ان کی زندگی کو بعض مرتبہ بہت تکلیف دہ بنا دیا ہے، ان کے خیال میں ان کی پیدائش کے وقت ہی ان کی روح میں جذب تھیں۔

اس کے باوجود کہ عملی زندگی میں بعض مرتبہ انھوں نے ضد یا سرکشی کا طریقۂ کار اختیار کیا، ان کی زندگی کسی ایک کیفیت یا کسی ایک رویے کی پابند نہیں تھی۔ روحانی سطح پر وہ ایک قطرۂ

شبنم کی طرح لرزتے رہے:

لرزتا ہے مرا دل زحمت مہر درخشاں پر
میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہو خار بیاباں پر

فنا کا راز وہ سورج کے پُر وقار منظر سے سیکھتے ہیں:

پرتو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

غالبؔ کے مزاج میں زود حسی کا وہ 'سیال' عنصر تھا جس کے سبب انھوں نے وہ اشعار کہے جو ہر شخص پر ہر کیفیت میں اثر کرتے ہیں۔

لگتا ہے کہ غالبؔ وہی کہہ رہا ہے جو قاری نے ہمیشہ محسوس کیا:

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

بہر حال عدمِ استحکام کا عنصر ان کی کئی غزلوں میں منعکس ہے۔ یقیناً نقش بر آب کا پیکر زمانۂ قدیم سے فانی مخلوق کے لیے متعین ہو گیا ہے۔ خصوصاً اٹھارہویں صدی کے صوفی شاعر خواجہ میر دردؔ کے اشعار میں نقش بر آب یا تصویر بر آب کے بہت سارے اشارے ملتے ہیں۔ یہ تصور مغربی شاعری میں بھی نظم ہوا ہے۔ یہ غالبؔ کے عکس پل بہ سیل کا ماخذ ہے جس میں انھوں نے نیا مضمون پیدا کر دیا ہے۔

دوسری نظموں میں اپنی بدلتی ہوئی کیفیت کو غالبؔ نے باغ کے استعاروں میں بیان کیا ہے۔ غالباً سب سے زیادہ سلیس اور رواں مصرعے اس فارسی قصیدے کے ہیں جہاں وہ کہتے ہیں:

گاہ دیوانہ صفت سیر بیاباں کردم
گاہ مستانہ بہ گل گشت گلستاں رفتم
گہہ چو بلبل سر دیوار چمن بگزیدم
گہہ ز پروانگی دل بہ چراغاں رفتم

پروانہ کی طرح وہ شمع کی لَو میں جل جانا چاہتے ہیں، لیکن ان کی لَو ایک مکمل چراغاں ہے۔ عکس پل کا سطح سیلاب پر رقص جو بالآخر اس پل کو ہی تباہ کر دے گا اسی انجام کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ شمع پر رقص شرر جو پروانہ کو فنا کر دیتا ہے شاعر کو اتنا ہی مسحور کن معلوم ہوتا ہے جتنا سیلاب پر اس کے

سایہ کی حرکت جو خود اس کے وجود کو ختم کر دے گی۔ غالبؔ خوف سیلاب کے باوجود بہرحال ثابت قدم رہے۔ خواہ یہ سیلاب نفسیاتی دباؤ کی علامت ہو یا انیسویں صدی کے ہندوستان میں سماجی اور سیاسی صورتِ حال کا اشارہ ہو۔

دوسرے شعر کا مضمون نیا نہیں ہے۔ فارسی شاعری میں محبوب خوش ادا ہمیشہ بے وفا ہوتے ہیں۔ لمحۂ موجود کی مسرت کے علاوہ ان سے وفا کی امید نہیں کرنی چاہیے (یہ عمر خیام کی تعلیم ہے)۔ وفا صرف عاشق کا امتیاز ہے:

بنود وفای عہد دمی خوش غنیمت است

از شاہدان بہ نازش عہد وفا برقص

اس روایتی مگر نفیس شعر کے بعد وہ شعر آتا ہے جس سے یہ واضح ہوگا کہ کیوں حرکت مسلسل اور قوت نیز ارتقا کے قائل اقبالؔ، غالبؔ کی شاعری کے دلدادہ تھے:

ذوقی است جستجو چہ زنی دم ز قطع راہ

رفتار گم کن و بہ صدای درا برقص

غالبؔ کے راہ رو کا منتہِ نظر اونٹ کی طرح سیدھی سمت میں سفر نہیں ہے، جو صحرا میں اپنی منزل تک جلدی پہنچنے کی امید میں ایک ہی سمت میں چلتا رہتا ہے۔ اس کا مقصود ایک بے چین رقص ہے جس میں منزل کے بجائے شاعر صرف حرکت پر نظر رکھتا ہے۔

جرس کا پیکر اتنا ہی قدیم ہے جتنی کہ خود مشرقی شاعری کیوں کہ یہ مضمون عربی اور فارسی شاعری میں بہت عام ہے۔ نیا قاری ممکن ہے کہ Richard Burton کے مشہور قصیدہ "The tinkling of the Camel-bell" سے واقف نہ ہو، لیکن اقبالؔ کے پہلے مجموعۂ کلام 'بانگِ درا' کے سبب لوگ اس سے عام طور پر واقف ہو گئے۔

مشرقی شاعری میں صوفی اور غیر صوفی دونوں ہی جرس کا ذکر کرتے ہیں جو راہ رو کو خواب مختصر سے بیدار کرتی ہے۔ صوفی اسے خواب بے خبری بھی کہتے ہیں یا پھر وہ بانگ جرس سنتے ہیں جو ایک متوقع کارواں کے شہر میں آمد کا اعلان کرتی ہے۔ سعدی کہتے ہیں:

گوشم ہمہ روز ز انتظارت

بر راہ و نظر بر آستانست

در بانگ موذنی بیاید

گویم کہ درای کاروانست

اکثر مضامین کی طرح اس مضمون کو بھی حافظؔ نے اس طرح نظم کیا ہے کہ یہ مابعد کے شعرا کے لیے مثال بن گیا۔ دیوان کی پہلی غزل میں ہم یہ شکایت سنتے ہیں کہ عاشق کو منزل پر سکون نہیں ملتا کہ بانگ جرس ایک لمحے سے دوسرے لمحے میں سفر کے لیے آواز دیتی رہتی ہے۔ بعد کی ایک غزل میں یہ تصور نظم کیا گیا ہے کہ:

کسی ندانست کہ منزل گہ معشوق کجاست

ایں قدر ہست کہ بانگ جرسی می آید

جامیؔ (م:۱۴۹۲ء) کی شاعری میں بھی بانگِ جرس کا پیکر اکثر ملتا ہے۔ وہ جرس اور آواز کو مختلف پہلوؤں سے نظم کرتے ہیں۔ فیضیؔ جیسا شاعر خود کو شور و نالہ کرنے پر مجبور پاتا ہے کیوں کہ وہ کارواں کی رہبری کرنے والی آواز جرس ہے اور اسی کیفیت میں وہ پھر اس کی تائید کرتا ہے کہ جو واصل ہوا وہ کیوں اور کیسے کا سوال نہیں کرتا، اس لیے کہ:

ع چوں رہ تمام گشت جرس بے زبان شد (کلیم)

دوسرے یہ دعویٰ کرسکتے ہیں کہ وہ رونے سے خاموش اور بے آواز ہو گئے ہیں کیوں کہ:

ع بازایستد زنالہ چو باشد جرس درآب

یا شاید وہ رشک کرتے ہیں کہ آواز جرس محبوب کے پاس ان سے پہلے پہنچ جاتی ہے۔ مختصر یہ کہ آواز جرس یا بانگ درا فارسی اور رہند ایرانی شعرا کے یہاں عام وسیلۂ اظہار ہے۔ اردو شعرا نے اسے اپنے یہاں فوراً اختیار کرلیا۔ جیسا کہ میرؔ اور میر درد کے کلام سے ظاہر ہوتا ہے۔

جرس اور رقص کے درمیان تعلق جو غالبؔ کی شاعری میں نمایاں ہے۔ کلاسیکی شاعری میں پہلے سے موجود ہے۔ جامیؔ نے آواز جرس کے ساتھ خار مغیلاں پر رقص کناں ناقہ کا ذکر کیا ہے جو اسے کعبۂ وصال کی اطلاع دیتا ہے۔ عرفیؔ نے یہی پیکر استعمال کیا جب کہ ان کا معاصر فیضیؔ خود اپنے کارواں کا ذکر کرتا ہے جس میں:

ع رقص جرس و بانگ دراناشناسیم

نظم ہوا ہے۔ تقریباً یہی الفاظ غالبؔ اہلِ فنا کے لیے استعمال کرتے ہیں:

ع ایں قافلہ بے گردہ و بانگ دراست

جہانگیر کے درباری شاعر طالبؔ آملی کی آرزو ہے کہ وہ ہودہ کو رقص میں لے آئے، جب کہ وہ جرس کے بجائے ناقہ کے پاؤں سے بندھا ہو اور نظیریؔ نے ذکر کیا ہے کہ کیسے بانگ درا وجد اور سماع کی کیفیت میں پہنچا دیتی ہے۔ غالبؔ خود بھی بعض جگہ بانگ درا کے شکوہ یا

شوکت کا ذکر کرتے ہیں۔ ان کے کلام میں یہ صدائے جرس صحرا میں بے مقصد پھرنے کے قصوں سے متعلق ہے۔ جب عاشق کا اشتیاق اسے کوہ وصحرا میں دور تک دوڑاتا ہے:

طولِ سفر شوق چہ پرسی کہ دریں راہ
چوں گرد فرو ریخت صدا از جرس ما

اور اپنے قصیدۂ توحید میں انھوں نے ان لوگوں کا ذکر کیا ہے جو راہِ خدا کے جادہ پیما نہیں اور جنھوں نے اپنی جستجو میں:

جادہ پیمایانِ راحت نہ فلک را چوں جرس
در گلوی ناقہ ہائی کارواں انداختہ

یہ ایک خوب صورت مبالغہ ہے جو آرزوئے شوق کے لیے ان کی عمومی پسندیدگی اور راہ کی طوالت کے بیان کے عین مطابق ہے۔

مندرجہ ذیل شعر میں ایک مرتبہ پھر دو انتہاؤں کے رقص کے موتیف میں مربوط ہونے کا اظہار ہے:

سرسبز بودہ و بہ چمنہا چمیدہ ایم
ای شعلہ در گدازِ خس و خار ما برقص

باغ و چمن کے سبزہ و پھول جو موسم بہار میں ایسے تازہ اور خوب صورت ہیں، ایک روز مرجھا جائیں گے۔ پھر بھی ان کے لیے ایک چیز باقی ہے کہ وہ جل کر نئی قدر و قیمت حاصل کرلیں گے۔ چوں کہ غالبؔ کے یہاں آگ کے پیکر اس کی شاعری کا مرکزی استعارہ ہیں اس لیے اس پر ہم الگ سے ایک باب میں گفتگو کریں گے۔

اپنے ایک مخصوص مضمون رقص شرر کی طرف اشارہ کر کے غالبؔ ایک اور کلاسیکی علامت نظم کرتے ہیں:

ہم برنوائی چغد طریق سماع گیر
ہم در ہوائی جنبش بالِ ہما برقص

یہ حیرت انگیز لگتا ہے کہ صوفی کی پاکوبی نوائے چغد کے اشارے پر ہو۔ اس لیے کہ یہ پرندہ بدشگونی کی علامت ہے۔ یہ کھنڈروں اور ویرانوں میں بسیرا کرتا اور حوادث سے متعلق سمجھا جاتا ہے۔ یہ اس لیے اور بھی حیرت انگیز ہے کہ دوسرے مصرعے میں غالبؔ کے پسندیدہ پرندے ہما کا ذکر ہے جو ایک سعد پرندہ ہے اور جس کے سر پر سایہ فگن ہوتا ہے جو اس کی بادشاہت کی پیش گوئی

کرتا ہے۔

لیکن ان دونوں پرندوں کا ایک شعر میں ذکر اس سے پہلے کی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ عطارؔ کے مطابق چغد سونے کا پجاری ہے۔ (یہ نتیجہ اس لیے نکالا گیا ہے کہ وہ ویرانوں میں رہتا ہے جہاں دفینے ہوتے ہیں) جب کہ ہما ایک صابر اور منکسرالمزاج پرندہ ہے۔ خاقانی کہتا ہے کہ:

مرغی کہ تواش ہمای خوانی

چغدیست کز آشیان ما جست

یعنی یہ شاعر کے تخیل کی ایک ادنیٰ تخلیق ہے، لیکن لوگ اس سے بے خبر ہیں اور اس کو بیش قیمت جانتے ہیں۔ حالاں کہ شاعر اس سے کہیں زیادہ بیش قیمت چیز بھی خلق کر سکتا ہے۔ عرفیؔ نے چغد کو غربت سے یا پھر غم سے منسلک کیا ہے۔ کلیم کہتا ہے:

در دیار عشق کانجا چغد را فر ہما است

بدشگونست آں سری کز سیل معماری ندید

ہما اور چغد سے بے نیاز عشق ہر طرف صرف ایک ہی چیز دیکھتا ہے۔ اس کا مقصود فنا کے ذریعے نئی زندگی ہے۔ یہ وہی تصور ہے جو غالبؔ نے اپنی غزل میں نظم کیا: سیلاب مضبوط دیواروں اور پلوں کو تباہ کر دیتا ہے یہ پل اپنی اس تاراجی پر مسرور ہیں۔ ان کی مثال بدشگونی کی علامت چغد کے کھنڈروں میں بسیرا کرنے جیسی ہے جو اس تباہی کے باوجود عاشق کی نظر میں خزانے کی علامت ہے۔ یہ خزانے اس محل کے کھنڈروں سے برآمد ہوں گے۔ یہاں تک کہ عاشق کو کھنڈر میں چغد کی آواز پر رقص کرنا چاہیے۔

ہم بر نوای چغد طریق سماع گیر

یہی خیال عرفیؔ کی اس غزل میں بھی ہے، جس کا مطلع ہے:

صنم میگوی و در بتخانہ می رقص

نوای میزن و مستانہ می رقص

'رقص بسمل' کا پیکر جس کا مفہوم دل عاشق کا اضطراب ہے۔ رقص کے غم و اندوہ اور موت سے متعلق ہونے کی ایک اور مثال ہے۔ صدیوں سے ہند ایرانی شعرا یہ پیکر بہت رغبت سے استعمال کرتے رہے ہیں۔

بلاشبہ پرندوں کی یہ علامتیں جو غالبؔ نے اس غزل میں استعمال کی ہیں، فارسی شاعری میں ہمیشہ بہت مقبول تھیں۔ بہت سے قدیم اور اوائلی معاشرے میں روح کو پرندے کی علامت

میں بیان کیا جاتا ہے جو اپنے پر جنت کی سمت تولتا ہے آج بھی کسی کی موت کا، ذکر کرتے ہوئے ترک طائر روح کی پرواز کا محاورہ استعمال کرتے ہیں۔ فارسی شاعری میں بطور خاص بلبل روح کی علامت سمجھی جاتی ہے جو گلاب کے حسن ازلی کی آرزو مند ہے۔ یہ سرخ گلاب جو پیغمبرؐ کے پسینے سے خلق ہوا الوہی حسن و جلال کا پیکر ہے۔ یا طائر روح وہ شاہین ہے جو اپنے آقا (خدا) کے نغمۂ طبل کا انتظار کر رہا ہے جو اس قفس ارضی کو چھوڑنے اور اپنے الوہی مالک کی مٹھیوں میں لوٹنے کے لیے پکارے گا۔ ہم سنائی کے قصیدہ در تسبیح طیور پر بھی غور کر سکتے ہیں جس میں وہ مختلف پرندوں کی حمد کے طریقے بیان کرتے ہیں۔ ان کے اشعار نے مولانا جلال الدین رومی کو بہت متاثر کیا۔ سنائی کے تقریباً نصف صدی بعد عطار نے 'منطق الطیر' میں تیس پرندوں کا قصہ بیان کیا جو سیمرغ کی تلاش میں سرگرداں تھے۔ وادئی آرزو اور غربت کو عبور کرتے اور مختلف امتحان و مصائب سے گزرتے ہوئے یہ پرندے بالآخر اس الوہی طائر کو دریافت کر لیتے ہیں۔ اس وقت انھیں سیمرغ سے اپنے بنیادی اتحاد کا عرفان ہوتا ہے۔ سیمرغ خود ان تیس پرندوں کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ اس کے بعد طائروں پر مشتمل فارسی علامتوں میں انفرادی پرندوں کی خصوصیات کے لیے عطار سے ہی استفادہ کیا گیا۔

غالب گل و بلبل کا پیکر اس کثرت سے استعمال نہیں کرتے جتنا دوسرے شعرا نے کیا ہے۔ وہ سرو کے طرز خرام کی شوکت کا ذکر کرتے ہیں اور اس کا مقابلہ رقص سے کرتے ہیں:

تا سرو سنج سنجد و گل پیرہن درد
رقص از تذرو جست و سرود از ہزار باد

لیکن وہ بطور خاص طاؤس طوطی اور ہما کو پسند کرتے ہیں۔ پہلے دو خاص ہندوستانی پرندے ہیں جنھیں قدیم فارسی شاعری میں اس برصغیر سے منسوب کیا گیا ہے۔ طاؤس ایک روایت کے مطابق ایک شاندار درخشاں پرندہ ہے جو پہلے جنت میں رہتا تھا۔ فارسی شاعری میں متعدد رنگوں والے اس پرندے سے کبھی کبھی رقص کی صلاحیت بھی منسوب کی گئی ہے۔ وہ خود اپنے حسن سے مسحور ہو کر رقص کرتا ہے (پاؤں نہیں دیکھتا)۔ غالب نے اس مضمون کے لیے قدرے ہیبت ناک پیکر خلق کیا:

ہوای ساقی دارم کہ تاب ذوق رفتارش
صراحی را چو طاؤسان بسمل پرفشاں دارد

اس غیر روایتی تقابل کی بنیاد پیالہ (جس پر مینا کاری کی ہوئی ہے) میں شراب کی حرکت ہے۔

جہاں تک طوطیِ شکر دہاں کا تعلق ہے فارسی شاعری میں یہ شاعرِ شیریں سخن کا استعارہ ہے۔ امیر خسروؔ کو اسی لیے طوطیِ ہند کہتے ہیں جسے غالبؔ اپنے لیے مناسب نہیں سمجھتے جیسا کہ ہم نے شروع میں ذکر کیا۔ حالاں کہ انھوں نے ایک بار یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ:

نخلم کہ ہم بجای رطب طوطی آورم

طوطی کا رنگ کچی کھجور کی طرح سبز ہوتا ہے۔ یہ سعد رنگ نیک لوگوں کو جنت کے پرندوں کی یاد دلاتا ہے، جو روایت کے مطابق سبز ہیں، سبز رنگ جنت کی عظیم ترین نعمتوں کا رنگ ہے۔ طاؤس بسمل کی ہی طرح غالبؔ سبزۂ چمن کو جس پر اس کا معشوق خوش خرامی کرتا ہے ایک تازہ طوطی بسمل سے مشابہ قرار دیتا ہے، جو محبوب کے ذوقِ رفتار سے تڑپ رہا ہے:

بتی دارام کہ گوی گر بروئی سبزہ بخرامد
زمیں چوں طوطی بسمل تپد از ذوقِ رفتارش

یا آئینہ کے زنگار کو طوطی کا عکس سمجھ کر اس کا محبوب رشک کرتا ہے:

کیا بدگماں ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے
طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر

چوں کہ اس پرندے کو آئینے کے ذریعے بولنا سکھایا جاتا ہے اس لیے بہ طورِ خاص فارسی اردو کے صوفی شعراء کے یہاں طوطی اور آئینہ کا یہ پیکر مسلسل نظم ہوا ہے۔ اتفاقاً آئینہ کی علامتیں غالبؔ کی شاعری کے نمایاں امتیازات میں سے ہیں۔

غالبؔ کا پسندیدہ پرندہ ہما ایک حیرت انگیز اسطوری جانور ہے جس کی دو خصوصیات بہت نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ کسی شخص کو بادشاہ بنانے کے لیے صرف اس کا سایہ ہی کافی ہے اور دوسرے یہ کہ اس کی غذا سوکھی ہڈیاں ہیں۔ موخر الذکر کے سبب بعض صوفی شعرا ہما کو قناعت کی علامت سمجھتے ہیں۔ عطارؔ اس کی زبان سے خالص صوفیوں کی طرح کہلواتے ہیں:

نفس سگ را استخوانی می دہم
روح را زیں سگ امانی می دہم
نفس را چوں استخواں دادم مدام
جان من زاں یافت این عالی مقام

اور ناصر علی سرہندی (م: ۱۶۹۷ء) نے جسے غالبؔ اپنی نوجوانی میں پسند کرتے تھے، اس مضمون کو اس طرح نظم کیا ہے:

کریم را نہ رسد بہرۂ زمایۂ خویش
ہما چگونہ نشیند بزیر سایۂ خویش

دوسرے شعرا بھی یہ مضمون باندھتے رہے ہیں کہ ہما ان کی سوکھی ہڈیاں چننے کی کوشش کرتا ہے۔ مضمون کے اس پہلو کو غالب نے بہت نمایاں کیا ہے۔ غالب خیال کرتے ہیں کہ ریاضت کش ہما کے لیے ان کی ہڈیاں موزوں نہیں ہے:

دور باش از ریزہ ہای استخوانم اے ہما
کاین بساطِ دعوتِ مرغانِ آتش خوار ہست

ان کی مردہ ہڈیاں ایسی آتشی ہیں کہ ہما انھیں کھا بھی نہیں سکتا۔ ہضم کرنا تو دور کی بات ہے۔ دوسری طرف غالب یہ بھی امید کرتے ہیں کہ ان کی موت کے بعد ہما ان کی ہڈیاں چنے گا کیوں کہ ہڈیوں پر ہما کی منقار کی آواز اور اسکا احساس انھیں زندگی کے وہ لمحات یاد دلائیں گے جب مژگانِ یاران کا دل چنتی تھی:

رسید نہای منقارِ ہما بر استخواں غالب
پس از عمری بہ یادم دادرسم و راہ پیکاں را

وہ اپنا جرأت مندانہ مقابلہ ہما سے کرتے ہیں، جو مذکورہ شعر کی طرح آگ کی علامتوں سے متعلق ہے:

ماہمای گرم پروازیم فیض از ما مجو
سایہ ہم چوں دود بالا میرود از بال ما

غالب کی پرواز اتنی سریع اور گرم ہے کہ اس کا سایہ زمین پر کسی کو مس کیے بغیر اوپر کو اٹھتا ہے (ایک دوسرے شعر میں جس کا تعلق ہما سے نہیں ہے، غالب صحرا میں اپنی رفتار کا بیان کرتے ہیں جہاں ان کا سایہ دھوئیں کی مانند لرزتا ہے)۔ مندرجہ ذیل شعر اسی مبالغہ آمیز اسلوب کی مثال ہے:

خواری کاندر طریق دوستداری رو دہد
از مداد سایۂ بال ہمایش می نویس

محبوب کا دیا ہوا کوئی غم یا سکی ان کے نزدیک سایۂ ہما کی عطا کردہ بادشاہت سے زیادہ قیمتی ہے۔ ایک فارسی مطلع میں غالب اس تصور کو ایک غیر معمولی استعارے میں بیان کرتے ہیں:

دماغ اہلِ فنا نشۂ بلا دارد
بفرقم ارہ طلوع پر ہما دارد

یعنی وہ آرہ جو اس کے سر کو حصوں میں تقسیم کردے گا (جیسا کہ کہ اسلامی روایت کے مطابق

حضرت زکریاؑ کے ساتھ ہوا) شاعر کی نظر میں اسے فنا کی منزل اعلیٰ تفویض کرنے میں معاون ہوگا۔ درد و بلا اور شہادت شاعر کے لیے دنیاوی جاہ و ثروت اور خوشی یا قوت کی بادشاہت سے زیادہ قیمتی ہے۔

غالبؔ کے یہاں ہما کا مضمون مختلف طریقوں سے نظم ہوا ہے، چناں چہ وہ موسمِ بہار میں سنبل کو ہما کے سایے میں نمو کرتے دیکھ سکتے ہیں:

نرگس ز چشم طالع بیدار ساز داد
سنبل ز ظلِ بال ہما کرد روزگار

یا دوشیزۂ نوخیز کو سایۂ ہما سے تشبیہ دے سکتے ہیں جس نے زمین کو نئی قوت اور خوب صورتی عطا کی ہو:

در ہر ذرّہ ہر خاک ہواید گرست
ہاں دہان سبزۂ نوخیز مگر ظلِ ہماست

وہ اپنے قصائد میں بھی یہ لفظ کثرت سے استعمال کرتے ہیں جس میں وہ خود کو ہما تصور کرتے ہیں جو ممدوح کے سر پر سایہ فگن ہے۔ (قصیدہ در مدح مصطفیٰ خاں) یا وہ اپنے ممدوح کے خنجر کو ہما کی منقار سے تشبیہ دیتے ہیں جو دشمن کی ہڈیاں چن لیتا ہے۔ لیکن اصلاً تو یہ پرندہ بھی اس کے لیے بہت کم قیمت شے ہے۔ حالاں کہ وہ کئی مرتبہ ان کے دام میں آگیا ہے لیکن اسے انھوں نے آزاد کر دیا کیوں کہ انھیں تو عنقا کی تلاش ہے جو کبھی مل نہیں سکتا:

رفت و باز آمد ہما در دامِ ما
باز سر دادیم و عنقا خواستیم

چغد اور ہما جس طرح رقصاں اشعار میں ایک ساتھ آئے ہیں اسی طرح دوسری غزلوں میں بھی نظم ہوئے ہیں:

چغدو آزادی جاوید ہما را نازم
کش بہ ہر سو کششی از شکن دامی ہست

چغد کا سایہ شام بلا کے مماثل بتایا گیا ہے:

شام بلا از رمش گردہ
سایۂ چغد از اثرش پردہ

کبھی کبھی غالبؔ خود کو بلبل سے مشابہ تصور کرتے ہیں۔ فارسی دیوان کی پہلی ہی غزل میں وہ خدا سے جنت کی درخواست کرتے ہیں کیا خدا کو جنت میں ایسی بلبل رکھنا پسند نہ ہوگا جو

ایسے خوب صورت نغمے گاتی ہے۔ بہر حال اسی طرح اور بالکل منطقی طور پر وہ اپنی مایوسی اور ناامیدی کا بیان بھی پرندوں کی علامت میں کرتے ہیں۔ قید حیات میں بالکل مجبور اُنھیں موسموں کے گزرنے کا پتا نہیں اور نہ ہی وہ آب گل کی آرزو رکھتے ہیں:

خزاں کیا، فصل گل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں، قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

مثال یہ میری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

یہ ایک بے معنی اور بے مقصد عمل ہے جس میں کوئی امید نہیں۔ کیا اقبال غالب کی شاعری کی تعریف میں حق بجانب نہیں تھے:

فکر انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پر مرغ تخیل کی رسائی تا کجا

پہلے شعر کو مختصراً ہم یوں بیان کر سکتے ہیں کہ فرد کو نغمۂ حیات کے حضور سپردگی کا ہر موقع استعمال کرنا چاہیے۔ خواہ یہ نغمہ غم کا ہو یا چغد کی لائی ہوئی تباہی کا، یا یہ نغمۂ مسرت ہے جو بال ہما کی حرکت سے سنایا جاتا ہے۔ دونوں کیفیات ایک دوسرے سے ایسے ہی لاینفک ہیں جیسے زندگی اور موت۔ یا رقص کی علامت سے ظاہر کی گئی فنا یا دوام۔ ٹھیک یہی مضمون اردو میں اس طرح نظم ہوا ہے:

ع نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی

ہمیں زندگی کے ہر آہنگ سے لطف اندوز ہونا چاہیے:

ع بے صدا ہو جائے گا یہ ساز ہستی ایک دن

اسی خیال کی توسیع زیر تجزیہ غزل کے ساتویں شعر میں کی گئی ہے:

فرسودہای رسم عزیزاں فروگذار
در صور نوحہ خوان و بہ بزم عزا برقص

مستقل آہ و بکا کرنے اور ماضی کی یاد میں غلطاں رہنے سے کچھ حاصل نہیں ہوگا۔ حالاں کہ غالب کئی جگہ ان لوگوں کا ذکر کرتے ہیں جو خاک میں مل گئے اور جن میں سے بعض گل و لالہ کی شکل میں دوبارہ ظاہر ہوئے (یہ خیال کم از کم عمر خیام کے زمانے سے فارسی شاعری میں جاری ہے)۔
ان دو اشعار کے درمیان، جن میں غم کے لمحات میں بھی رقص کا بیان ہے، غالب نے جو

شعر رکھا ہے اس میں محبت کی دائمی حرکت اور محبت کرنے والوں کے ارتقاع کا مضمون نظم کیا ہے:

در عشق انبساط بہ پایاں نمی رسد
چوں گرد باد خاک شو و در ہوا برقص

محبت آدمی کی مضمر طاقت کو بڑھاتی اور اس کے دل کو وسیع کرتی ہے۔ غالب نے انبساط کا لفظ استعمال کیا جس کا مادہ 'بسط' ہے، جو صوفیا کی زبان میں قلب کے انشراح کی کیفیت ہے۔ اس کے مقابل 'قبض' ہے جو خشکی، روحانی اضمحلال اور افسردگی کی کیفیت ہے۔ 'بسط' اطمینان و مسرت کی کیفیت ہے جو آفاقی وجدان تک وسیع ہوسکتی ہے کہ انسانی جسم کی خاک بکھر جائے گی اور ہوا اسے ہر ممکن جہت میں اڑا لے جائے گی۔ یا پھر اس کی تعبیر متصوفانہ نظریات کے تحت کی جاسکتی ہے۔ جہاں راہِ عشق کی کوئی منزل نہیں ہوتی۔ جب خدا کی طرف سفر ختم ہوتا ہے تو خدا کے اندر سفر شروع ہوتا ہے، بقول عرفی:

غافل مرو کہ در رہِ بیت الحرام عشق
صد منزلست و منزل اول قیامت است

یا اس شعر میں ہم حلاج کے انجام کی طرف اشارہ پاتے ہیں۔ عطار کا بیان ہے کہ ان کی سزا کے دن جب حلاج سے پوچھا گیا کہ ''محبت کیا ہے'' تو انھوں نے جواب دیا ''تم اسے آج دیکھو گے، کل دیکھو گے اور پھر پرسوں دیکھو گے'' اور اس دن انھیں قتل کیا گیا اور دوسرے دن انھیں جلایا گیا اور تیسرے دن ان کی خاک ہوا میں اڑا دی گئی۔ یہ بھی عشق میں فنا کا ایک طریقہ ہے۔

غالب اکثر محبت اور اس سے زیادہ شوق کے حرکی کردار پر زور دیتے ہیں۔ شوق کا لفظ ان کے یہاں لامحدود کی طرف فرد کی حرکت کے ہم معنی ہے۔ انھوں نے اکثر عاشق کی اس گرمیٔ شوق کا ذکر کیا ہے جس کی راہ میں طوبیٰ صرف سایۂ راہ ہے:

راہ ست ز عبد تا حضور اللہ
خواہی تو دراز گیر و خواہی کوتاہ
ایں کوثر و طوبیٰ کہ نشانہا دارد
سرچشمہ و سایہ ایست در نیمۂ راہ

یہ غالب کا مخصوص رویہ معلوم ہوتا ہے کہ صرصر شوق کی ترکیب ان کی اردو فارسی شاعری میں کئی جگہ نظم ہوئی ہے اور عام طور پر گرد راہ سے متعلق ہے۔ وہ خود کو دام انتظار میں گرفتار طائرِ شوق تصور

کرتے ہیں:

ع طائرِ شوقم بدامِ انتظار افتادہ ام

اور ایک جگہ استعارے میں کہتے ہیں:

مستیم عام مدان و روشم کہل مگیر
ناقۂ شوقم و جبریل حدی خواں من است

یعنی ان کی شاعری کو اس فرشتے سے تحریک ملی ہے جو اُن کے لیے الوہی نغمے گاتا ہے اور انھیں پُرشوق اور تیز سفر کی ترغیب دیتا ہے۔ کلاسیکی عربی ادب میں اس کا ذکر اکثر آیا ہے کہ بعض نغمے اونٹ کو تیز چلنے کی تحرک دیتے ہیں اور ایک اچھا ناقہ سوار اس آہنگ کو اونٹ کی رفتار بڑھانے کے لیے استعمال کرسکتا ہے۔ اقبال نے اسی تصورِ خیال کو 'پیامِ مشرق' (حدی خواں کا نغمہ) میں دہرایا ہے۔ غالب کی شاعری میں شوق وہ مثبت قوت ہے جو حقیقی زندگی کو ممکن بناتی ہے:

شوقست کہ مرآت مرا دادہ بہ صیقل
شوق است کز و طوطی طبعم شدہ گویا

یہ شعر جس قصیدہ (نمبر ۶) سے ماخوذ/ مقتبس ہے اس میں شوق کی قوت کے متعلق کئی اشعار اور اس میں بہت فنکاری کے ساتھ غالب کے پسندیدہ استعارے طوطی اور آئینہ نظم کیے گئے ہیں۔

موت کے بعد صرصر کے ذریعے عاشق کی خاک کو اڑا لے جانے کا تصور پہلی نظر میں خاصا خارجی یا مادی لگتا ہے۔ (غالب نے صرصر کو قرآن کے استعمال کے مطابق قومِ عاد سے منسوب کیا ہے) لیکن واقعتاً یہ فارسی اور اردو کے خالص صوفی شعرا مثلاً پندرہویں صدی کے گیسو دراز اور اٹھارہویں صدی کے خواجہ میر درد کے یہاں بہت عام ہے۔ ہم زیرِ تجزیہ شعر کی جو بھی تعبیر منتخب کریں۔ (دنیاوی، مادی یا متصوفانہ) دونوں کلاسیکی مثالوں سے ہم آہنگ ہے۔ غزل کا آٹھواں شعر ایک بار پھر قطبین حیات کے مضمون پر مشتمل ہے:

چوں خشم صالحان، دولای منافقان
در نفس خود مباش، ولی برملا برقص

غیر معمولی پیکروں سے آراستہ شعر میں جو مفہوم ہے وہ بعض حیثیتوں سے پہلے شعر سے مربوط ہے۔ پاک باطن اپنی ذات میں کبھی غصہ نہیں پالتے بلکہ جب اس کی کوئی واقعی ضرورت ہو تو قہر و غضب کی صرف ظاہری نمائش کرتے ہیں۔ یہی معاملہ منافقین کا بھی ہے جن کے دل میں دوستی و وفاداری کے جذبات نہیں ہوتے اور جو ان کا اظہار صرف ظاہری طور پر کرتے ہیں۔

آدمی کو چاہیے کہ ہجوم میں پاک باطن کے غصے اور منافق کی محبت کی طرح رہے جیسے کسی گہرے تعلق سے عاری پل کا عکس پانی پر حرکت کرتا ہے۔ اس نوع کے عمل کے لیے غالبؔ تماشا کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں جو اہلِ بصیرت کا طریقہ ہے:

ع ہر چہ بینند بعنوان تماشا بینند

غالبؔ کے مصرعے سے عرفیؔ کی اس غزل کا خیال آتا ہے جس کی ردیف میں رقص ہے جہاں وہ کہتا ہے:

بجان با غیر جانان درمیامیز
بہ تن با عاقل و دیوانہ می رقص

یہ شعر اس کیفیت سے مطابقت رکھتا ہے جس کو نقشبندی صوفیا خلوت درانجمن کہتے ہیں، جس کے معنی ہجوم میں رہ کر بھی اس سے الگ ہونے کے ہیں۔ جیسے کہ پل اپنی جگہ قائم ہے مگر پانی پر اپنے عکس کے رقص کا لطف لیتا ہے۔ غالبؔ کا استعارہ میرے اندازے کے مطابق بے حد نیا اور انوکھا ہے۔ اب ایک بار وہ پھر 'سوختگی' اور 'صبا' کا پیکر نظم کرتے ہیں:

از سوختن الم، ز شگفتن طرب مجو
بیہودہ درکنار سموم و صبا برقص

دل ایک غنچے کی طرح ہے جو کھل کر پھول بننے کے لیے ہوا کا محتاج ہے۔ لیکن غنچے کو اس سے بالکل بے پرواہ ہونا چاہیے کہ صحرا کی گرم ہوا اسے جلا کر راکھ کر دیتی ہے یا بادِ سحر اسے چمکارتی اور اس کی ناز برداری کرتی ہے۔ مستقبل کی فکر سے بے نیاز اسے صرف رقص کی ریاضت کی فکر کرنی چاہیے۔ ایک قدیم متصوفانہ قول کے مطابق 'صوفی ابن الوقت ہوتا ہے' (الصوفی ابن الوقت)۔ 'وقت'، یعنی لمحہ موجود اس لمحے پر دلالت کرتا ہے جس میں الوہی قوت کے مخصوص مظاہر کا صوفی پر انکشاف ہوتا ہے جس کی توثیق وہ اپنی آرزوؤں، خواہشات اور خوف کے ترک سے کرتا ہے۔ مقطعے میں پہلے شعر کا قافیہ 'بلا' دہرایا گیا ہے، لیکن یہاں تناظر وسیع تر ہے:

غالبؔ بدیں نشاط کہ وابستہ کہ
برخویشتن ببال و بہ بند بلا برقص

رقص در حلقہ دام بلا کی ترکیب غالبؔ نے ایک اور فارسی شعر میں نظم کی ہے:

دلم در حلقۂ دام بلا می رقصد از شادی
ہمانا خویشتن را در خم زلفش گمان دارد

حلقہ بلا عاشق کو حلقۂ زلف کا متبادل معلوم ہوتا ہے جس کی اسے آرزو ہے اور بالآخر اسے اپنے حلقے میں لے لیتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ خوشی سے رقص کرنے لگتا ہے۔ شعر میں غالبؔ کا سوال کہ تو کس سے وابستہ ہے (یعنی تم اس کے گرفتار ہو جس سے محبت کرتے ہو) اسی مفہوم کی طرف اشارہ کرتے ہیں لیکن عموماً حلقۂ دام بلا کا مضمون قاری کے ذہن کو فوراً حسین بن منصور حلاج کے قصے کی طرف لے جاتا ہے جن کا اثر فارسی بولنے والے ملکوں کی شاعری پر اس قدر گہرا ہے کہ ہم نے اس کے لیے ایک الگ باب مخصوص کر دیا ہے۔

دس اشعار کی یہ پوری غزل غالبؔ کی مخصوص فکر کا بے حد عمدہ اظہار ہے۔ ردیف 'رقص' اس داخلی تحرک کا اظہار کرتی ہے جو اُن کی شاعری سے مخصوص ہے:

"Roses dance on the crest of the wall in spring"

ع رقصم بہ ذوق روئی او چوں بینم اندر کوئی او

بے قراری اور تحرک کا موتیف ان کے یہاں بار بار نظم ہوا ہے لیکن اکثر وہ روایتی ہستیوں اور ایسے استعاروں میں ملفوف ہے کہ جس کی پیچیدگی حل کر لینے کے بعد ہی اس کے داخلی معنی دریافت کیے جا سکتے ہیں۔ آرزو اور محبت کا زائیدہ تحرک ہی وہ تنہا چیز ہے جو زندگی کو ایک معنی دیتا ہے اور یہ بے قراری موت کے بعد بھی جاری رہتی ہے۔ خواہ یہ ذرّوں کا ہوا میں رقص ہو یا روح کا اعلیٰ تر منازل میں ارتفاع، موت و حیات ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ تباہی میں تعمیر مضمر ہے۔ حالاں کہ غالبؔ اپنے بعض بے حد پُر اثر اشعار میں اپنی اس خواہش کا ذکر کرتے ہیں:

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زبان کوئی نہ ہو

لیکن ان کی شاعری کی حرکی جہت جو رقص کے موتیف میں بیان ہوئی ہے، خواہ یہ رقص چغد کی آواز ہی پر ہو، ان کی شاعری میں غالب ہے۔ رقص ہر تخلیق کی گئی شے کا تحرک ہے، خواہ یہ سیلاب ہو جو پل کو تباہ کر دیتا ہے، یا دیوار ہو جو سیلاب کی منتظر ہے، یا خس و خاشاک ہوں جو شعلے میں جل جانے کے خواہش مند ہیں۔

یقیناً یہ کوئی اتفاق نہیں ہے کہ غالبؔ سنگ تراش کی اس صلاحیت کو کہ وہ پتھر میں مخفی نادیدہ حسن کو دیکھ لیتا ہے نظم کرتے ہوئے رقص کا لفظ استعمال کرتے ہیں:

دیدہ ور آنکہ تا نہد دل بہ شمار دلبری
در دل سنگ بنگرد رقص بتانِ آذری

یہ استعارہ غالبؔ کی ایجاد نہیں ہے۔ ان سے پہلے بشمول خواجہ میر دردؔ بہت سارے شعراء نے نظم کیا ہے، لیکن یقیناً یہ ایک قابلِ غور بات ہے کہ بہت سارے ممکنہ استعاروں میں وہ یہی استعارہ منتخب کرتے ہیں۔ عہدِ قدیم سے خیالات کو الفاظ میں بیان کرنے کا عمل پتھر سے بت تراشنے کے مماثل تصور کیا جاتا رہا ہے۔ وہ بت جو خود سنگ میں مخفی ہے۔ ایک حقیقی فنکار وہ ہے جو لفظ اور پیکر کی حرکت کو دنیا کے سامنے آنے سے پہلے ہی دیکھ لیتا ہے۔ وہ پتھر میں چھپی ہوئی چنگاری کی قوت کو محسوس کرتا اور اسے آزاد کرتا ہے تاکہ وہ زندگی کے ارتقا میں معاون ہو۔

مذکورہ غزل کا مطلع خود غالبؔ کی صورتِ حال کی علامت ہے: پانی پر رقصاں اپنے عکس کے باوجود پل مستحکم ہے۔ بالکل اسی طرح غالبؔ ہند ایرانی شاعری کی روایت میں آخری عظیم کلاسیکی شاعر کی حیثیت سے مستند ہیں، لیکن اس کے باوجود وہ خود سے جدا 'رقصاں' ہیں اور اس حد تک متنوع ہیں کہ ان کی شاعری میں روح کا ہر رنگ بہتے ہوئے پانی کی طرح منعکس ہے بلکہ وہ جذبے کی معمولی حرکت اور خفیف ترارتعاش سے متاثر ہوتے اور اپنے اشعار میں اس کا اظہار کرتے ہیں۔ اس طرح اردو غزل میں وہ ایک نئے عہد کی ابتدا کرتے ہیں۔ وہ رقص شرر کی ترسیل پر قادر ہیں جو ان کے سوزِ دل سے جاری ہوا۔ غالبؔ کی شاعری تخیّل کے رواں پانیوں پر ان کی فطانت کا رقص ہے۔

مترجم: قاضی افضال حسین

انّ میری شمل

شاعری اور خطّاطی

(کلامِ غالبؔ سے برآمد جہات)

مئی ۱۹۶۹ء میں ہارورڈ یونیورسٹی کے Fogg Art Museum میں مرزا غالبؔ کی صد سالہ برسی کے موقعے پر فارسی اور عربی فنِ خطاطی کے نمونوں کی نمائش کا افتتاح ہوا، ہندو پاک کے اس عظیم شاعر کی یاد کو فنِ تحریر اور کتابت سے منسلک کرلینا ہمیں بہت بامعنی معلوم ہوا کیوں کہ اول تو شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہو جس نے خطوط لکھنے میں اتنی دل چسپی لی ہو اور دوسرے یہ کہ ان کے کلام میں فنِ تحریر، کتابت اور خطوط سے لیے ہوئے استعاروں اور پیکروں کی تعداد قابلِ لحاظ ہے۔ غالبؔ ان تشبیہات اور استعاروں کو استعمال کرنے والا پہلا شاعر نہیں ہے۔ دورِ جاہلیت سے عربی شاعروں میں حروف کی شکل اور ان کے مخفی معنی (یا دونوں) کی علامتی حیثیت مشہور ہے۔ شعرا ان سے مختلف کام لیتے رہے ہیں۔ اس روایت کی توسیع فارسی اور اس سے متاثر زبانوں میں ہوئی۔ غالبؔ اپنے تمام استعاروں کی طرح خطاطی سے مستعار پیکروں کے اعتبار سے بھی اس روایت کے بالکل آخری سرے پر کھڑے ہیں جو ہزاروں سالوں پر پھیلی ہوئی ہے۔ لیکن جہاں تک میرا اندازہ ہے اس سے پہلے کسی شاعر نے اس طرح کے شعر سے دیوان شروع کرنے کی ہمت نہیں کی:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

خود یہ مطلع سرِ دیوان غالبؔ کی اختراعی صلاحیت اور کلاسیکی استعاروں کو استعمال کرنے کے ہنر کی

اچھی مثال ہے۔ پیرہن کاغذی کا جو ایک پرانی رسم کے مطابق فریادی کا لباس تھا، خط نگاری سے تعلق یا خط کا ایہام یعنی تحریر یا محبوب کے چہرے کا خط نئے نہیں ہیں۔ عوفؔی نے اس کی مثال نقل کی ہے۔ صوفی شاعر عطارؔ (م: ۱۲۲۰ء) اور رومیؔ (م: ۱۲۷۳ء) کی طرح قصیدہ نگار خاقانی (م: ۱۱۹۹ء) نے کاغذی پیرہن کا پیکر استعمال کیا ہے اور امیر خسروؔ (م: ۱۱۹۹ء) نے تو اسے بہت خوب صورتی سے نظم کیا ہے:

صنم در کاغذیں پیراہن از تو
چوں نقش ماہِ نو برروی تقویم

یعنی نئے چاند کی طرح کمزور اور سبک۔ اوحدؔی، مراغؔی اور حافظ نے بھی داد خواہ کے پیرہن کاغذی کا ذکر کیا ہے۔ یہ پیکر جیسا کہ ایک اچھے استعارے کو ہونا چاہیے بالکل صحیح اور مناسب ہے۔ کیا کوئی حرف بغیر کاغذ پر لکھے نظر آ سکتا ہے؟ کاغذ کسی بھی نقش یا تحریر کے لیے ضروری لباس ہے۔ اس لیے ہر نقاش یا مصور داد خواہ کے لباس میں ہوتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ غالبؔ کے لیے ہر وہ چیز جو لکھی جاتی ہے وہ خطاط یا کاتب کی شکایت کرتی ہے کہ ''تم نے مجھے اس طرح کیوں لکھا۔ تم نے مجھے ان حروف میں کیوں منضبط کیا، تم نے مجھے اس طرح لکھا ہی کیوں۔ غالباً اپنی قوت، اپنی مہارت یا اپنے ہاتھ کی فنکاری کے اظہار کے لیے یہ سوچے بغیر کہ حرف یا نقش کو کن مراحل سے گزرنا پڑے گا۔ جب لکھ دینے کے بعد اس کا مقدر تبدیل نہ کیا جا سکے گا''۔ سرنوشت کا روایتی اسلامی تصور اور 'قد جف القلم' کا خوف بھی غالبؔ کے اس شعر کی پشت پر موجود ہے۔ یہ شعر بلا شبہ تقریباً کلاسیکی اور اس کے باوجود تاثراتی الفاظ میں انسانی زندگی کا بے کم و کاست بیان ہے۔

پیرہن کاغذی کی ترکیب انھوں نے اپنی ایک فارسی منقبت میں بھی استعمال کی ہے، جہاں وہ اپنی تشبیہ سایہ اور اس لو سے دیتے ہیں جو دھوئیں اور داغ سے بڑھتی ہے اور پھر کہتے ہیں:

کبود پوشم و قرطاس پیرہن سازم
گہی بماتم دانش گہی بہ حسرت داد

سرنوشت کے تصور کو جو فارسی اور ترکی شعرا میں بے حد مقبول ہے۔ غالبؔ نے بڑی خوب صورتی سے نظم کیا ہے:

ہوں منحرف نہ کیوں رہ و رسم ثواب سے
ٹیڑھا لگا ہے قط قلم سرنوشت کو

یہ معلوم ہے کہ تحریر کی خوب صورتی بڑی حد تک قلم کے قط پر منحصر ہے۔ اپنے مقدر کے متعلق غالبؔ نے قدرے شوخی کے انداز میں شکایت کی ہے کہ:

قضا نے تھا مجھے چاہا 'خراب بادۂ الفت'
فقط 'خراب' لکھا بس نہ چل سکا قلم آگے

یعنی اس کے مقدر میں شراب محبت نہیں۔ شاعر سرنوشت کے تصور میں بھی مزاح کا پہلو نکال سکتا ہے کہ اس کے مقدر میں جو ہے وہ اس کی پیشانی پر نمایاں ہے:

کہتے ہو کیا لکھا ہے تیری سرنوشت میں
گویا جبیں پہ سجدۂ بت کا نشاں نہیں

اس میں لطف یہ بھی ہے کہ سجدے کا نشان مسلمانوں میں تقدس کی نشانی تصور کیا جاتا ہے (سورہ ۲۹/۴۸)۔ بہت سارے شعرا نے قیامت کے دن اعمال نامے کا موتیف نظم کیا ہے اور محبوب کے چہرے یا بالوں کے لیے اس کی تشبیہ دی ہے۔ غالبؔ نے ان کے تتبع میں کہا ہے:

رویت بیاضِ صفحہ نگار یمین تو
مویت سوادِ نام نویس یسار من

ایمان اور کفر، ثواب اور گناہ اور اہلِ ایمان جن کے چہرے سورج کی طرح روشن ہوں گے داہنے ہاتھوں میں دیے گئے اعمال ناموں کا نور اور سیاہ چہرے والے گنہگاروں کے بائیں ہاتھ میں دی گئی کتاب یہ سب کے سب اس وقت شاعر کے سامنے ہوتے ہیں، جب وہ اپنے محبوب کا حسن دیکھتا ہے۔

قرآن سے ماخوذ پیکروں کے مقابلے میں غالبؔ کے یہاں بنفسہٖ تحریر سے مستعار استعارے مقابلتاً زیادہ ہیں۔ لکھنے کے وقت کاغذ پر گری ہوئی سیاہی ہجر کی ان سیاہ راتوں کی علامت ہے جو شاعر کے لیے مقدر ہو چکی ہیں:

سیاہی جیسے گر جائے دمِ تحریر کاغذ پر
میری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی

غالبؔ بجھتی ہوئی شمع کے دھوئیں کو مرگ شاعر کا ماتم تصور کرتا ہے یا بیاض کی سیاہ تحریر کو کلام کا سیاہ لباس تصور کرتا ہے:

مپرس وجہ سوادِ صحیفۂ غالبؔ
سخن بمرگ سخن رس سیاہ پوش آمد

اپنے پیش روؤں کی طرح وہ لفظ خط کے ایہام کو بھی استعمال کرتے ہیں۔ خط کا مفہوم سوادِ خط بھی ہے اور خط رخسار بھی جو کورے کاغذ پر لکھا گیا ہے، یعنی نوجوان محبوب کے چہرے پر خط، سفید کاغذ پر روشنائی کی لکیر کی مانند معلوم ہوتا ہے:

خط عارض سے لکھا ہے زلف کو الفت نے عہد
یک قلم منظور ہے جو کچھ پریشانی کرے

اور جب وہ کہتے ہیں:

روشن سوادِ نامۂ محبوب گشتہ ایم

تو وہ نہایت خوب صورتی سے نامۂ محبوب کی سیاہی اور روشن تحریر کے درمیان تضاد پیدا کرتے ہیں۔ کبوتر ان کے لیے ہما ہے کہ جس کا سایہ پڑ جانے سے آدمی بادشاہ ہو جاتا ہے۔ محبوب کا خط لانے والے اس قاصد کبوتر کے سایے سے عاشق دنیا کے کسی بھی بادشاہ سے زیادہ خوش ہوتا ہے:

نامۂ شاہی دگر عنوان شاہی دیگر ست
آنچہ ناید از ہما چشم از کبوتر داشتم

ہما کا فن تحریر سے تعلق ایک اور شعر میں بھی نظم ہوا ہے، جہاں وہ شعری مبالغے کے کمال پر ہیں:

خواری کاندر طریق دوست داری رو دہد
از مداد سایۂ بال ہمایش می نویس

غالبؔ نے ایک انوکھا لیکن خوب صورت مضمون نظم کیا ہے کہ سایۂ ہما سے جس سے ایک عام آدمی بادشاہ ہو جاتا ہے، شاعر کو روشنائی کشید کرنی چاہیے کہ وہ محبت میں اپنے رنج و غم کی کیفیت لکھ سکے۔ روشنائی اور سایہ دونوں سیاہ ہوتے ہیں۔ غالبؔ نے ایک مرتبہ سایۂ ہما کا مقابلہ دود سے کیا ہے:

ما ہمای گرم پروازیم فیض از ما مجو
سایہ ہمچوں دود بالا می رود از بال ما

اور پرانے زمانے میں اچھی روشنائی چراغ کے دھوئیں سے بنائی جاتی تھی۔ شاعر کی کیفیت کا بیان کسی دوسرے پیکر میں اس تقابل سے بہتر نہیں ہو سکتا۔ ان کے لیے راہِ محبت میں زبوں حالی

اور شدید رنج و غم سایۂ ہما کی عطا کردہ بادشاہت سے کہیں برتر ہے۔

بظاہر غالب کی روشنائی بہت انوکھی ہے: جب محبوب کی نظر حروف وفا سے بھرے ہوئے عاشق کے خط پر پڑتی ہے تو سیاہی فوراً کاغذ سے اٹھ کر محبوب کی خوب صورت آنکھوں کا سرمہ ہو جاتی ہے کہ ان آنکھوں نے خط پر ایک نظر ڈالنے کی مہربانی کی اس لیے آرائش کی مستحق ہیں:

نگاہش بسر نامۂ وفا ریزد

سواد صفحہ ز کاغذ چو توتیا ریزد

ایک اور مرصع شعر میں خودستائی کے انداز میں کہتے ہیں کہ ان کی روشنائی پسی ہوئی مشک سے بنائی جانی چاہیے اور ان کی دوات آہوئے ختن کی خوشبو سے بھری ہوئی ناف ہونا چاہیے:

ہم سواد صفحہ مشک سودہ خواہ بیختن

ہم دواتم ناف آہوی ختن خواہد شدن

یہ خواہش اس امید میں کی جا رہی ہے کہ ان کا ستارۂ شہرت جو اس وقت قعر گمنامی میں ہے دنیا کے آسمان پر نمودار ہوگا۔

غالب کے بہت سے اشعار کاغذ اور قلم کے متعلق ہیں۔ اپنی شعری روایت کے مطابق انھوں نے اپنے غیر معمولی قلم کا شاندار پر تحسین الفاظ میں ذکر کیا ہے: یہ شیطان کے متعلق سلیمان سے بات کر سکتا ہے اور چیونٹی کی راہ میں شکر بچھا سکتا ہے اور اگر زلیخا کے پاس ہو تو اس کے مصور قلعے کی تصویر کھینچ سکتا ہے:

با زلیخا اگر شود ہمراز

طرح کاخ مصور اندازد

واقعہ یہ ہے کہ وہ تنہا شاعر نہیں ہے جو یہ سمجھتا ہے کہ اس کے قلم کی آواز ان لوگوں کے لیے بھی ہوش ربا ہے جو بلبل کی آواز سے بھی متاثر نہیں ہوتے:

آنرا کہ صریر قلم ہوش رباید

دیگر نہ برد ذوق ز آواز عنادل

اس سے پہلے دوسرے شعرا قلم کو غیر فانی خضرؑ اور سیاہ روشنائی کو آب حیات سے تشبیہ دے چکے ہیں یا معصوم مریمؑ کی مثال دی گئی ہے جنھوں نے غیر فانی عیسیٰؑ کو پیدا کیا یا پھر اپنے قلم کی آواز میں نوائے سروش سنتے ہیں۔ جیسا کہ غالب نے اپنی ایک بہترین اردو غزل کے مقطعے میں کہا ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

حافظؔ اپنے قلم کی آواز پر عیسیٰ کو زہرہ کے ساتھ رقص کراتے ہیں جب کہ غالبؔ کا غنائی قلم جنت کے نویں طبق تک کو رقص میں لے آتا ہے کہ عیسیٰ تو صرف چوتھے آسمان کے رہنے والے ہیں:

آنم کہ دریں بزم صریرِ قلم من
در رقص در آوردہ سپہر نہ ہمیں را

جب ان کا قلم ان کی فکر کی جولانی میں حرکت کرتا ہے تو فرشتے اس کے اسیر ہو جاتے ہیں اور پرندوں کی زبان سمجھنے والے سلیمان اس کا شکار:

از جنبش قلم بہ کمین گاہ فکر من
باشد فرشتہ صید و سلیمان شکار باد

یہاں قلم کے تیر سے تقابل کا خیال آتا ہے جو ماقبل کے شعرا نے نظم کیا ہے۔ یہ بہر حال خالص غالبؔ کا تصور معلوم ہوتا ہے، جب وہ اپنے مقدمۂ دیوان کی آخری سطروں میں دعویٰ کرتے ہیں کہ انھوں نے اپنی غزلوں کے ہر حرف کی تہ میں ایک میخانہ پوشیدہ کر دیا ہے کہ قاری ان اشعار کو پڑھ کر سرشار ہو جاتا ہے۔

کبھی کبھی وہ سادہ تشبیہات استعمال کرتے ہیں۔ مرزا ہندی نژاد فارسی گو شعرا سے ہمیشہ نبرد آزما رہے کہ یہ لوگ فارسی زبان کو آلودہ کرتے ہیں۔ اس سیاق میں قلم کے لیے شاہنامہ سے مستعار پیکر ان کے مزاج سے خاصی مناسبت رکھتا ہے:

کلک ماتا بکف ماست ز دشمن چہ ہراس
چوں فریدوں علم آراست ز ضحاک چہ باک

انھوں نے برہانِ قاطع پر اپنی کتاب کے دوسرے اڈیشن میں اسے درفش کاویانی کہا ہے، جو تاریخی اعتبار سے فریدوں کا علم ہے۔ غالب اپنے قلم اور کاغذ کے بیان میں خاصے غنائی ہو جاتے ہیں:

زین نقش نو آئیں کہ برانگیختہ غالبؔ
کاغذ ہمہ تن وقف سپاس قلمستی

یا بہار کے بیان میں وہ کہتے ہیں:

قلم ز جنبش کاغذ چمد چوں سبزہ ز باد
ورق ز بانگ قلم بشگفد چو گل ز نسیم

غالبؔ اپنے خونیں رقم قلم سے جو نقش بناتے ہیں وہ اس قدر تازہ اور غیر معمولی ہے کہ اس کی تکرار ممکن نہیں:

از تازگی بدہر مکرر نمی شود
نقشی کہ کلک غالب خونیں رقم کشد

اس عام خیال کہ 'قلم سوزِ عشق سے اتنا گرم ہے کہ یہ کاغذ کو جلا دے گا اور کاغذ آنسوؤں سے ایسا تر ہے کہ گویا گل گیا ہے'' کو غالبؔ نے اپنے 'قصیدہ در توحید' کے مقطعے میں نظم کیا ہے جس میں مثنوی مولانا روم کی طرف بھی اشارہ ہے:

سوخت عالم را صریر کلک من غالب منم
کاتش از بانگ نی اندر نیستاں انداختہ

قلم بلاشبہ نرسل سے بنائے جاتے تھے اس لیے نے سے اسے متعلق کرنا دوسرے ہند فارسی شعرا کی طرح غالبؔ کے لیے آسان تھا۔ اس طرح یہ شعر امثنوی مولانا روم کے پہلے شعر کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں:

آتش است ایں بانگ نی و نیست باد
ہر کہ ایں آتش ندارد نیست باد

غالبؔ کی شاعری میں آتش عشق بہت نمایاں ہے۔ اس لیے ایک عام قلم جب لفظ عشق لکھے گا تو ٹوٹ جائے گا جیسا کہ رومی نے کہا ہے۔

غالبؔ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ ایک مزاحیہ یا طنزیہ شعر میں اچانک کوئی سنجیدہ استعارہ یا پیکر استعمال کر دیتے ہیں۔ یہ بات ان کے آگ کے پیکروں کے متعلق بھی صحیح ہے:

لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخن گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت

جو آدمی بھی ان کے طرزِ کلام پر بطور اعتراض انگلی رکھے گا وہ جل جائے گا۔ اور ایک شعر میں اپنی آتش دل کے لیے انھوں نے نہایت عمدہ مبالغہ کیا ہے، جہاں وہ ایک بار پھر دھوئیں اور روشنائی کو مربوط کرتے ہیں:

زبس تاب خرام کلکم آذر بیزد از کاغذ
مداد اندوزم از دودی کہ ہردم خیزد از کاغذ

بلاشبہ یہ تحریر کا بے حد عملی طریقہ ہے:

آتش پرستی کی زرتشتی روایت کو اپنے پسندیدہ خس اور آگ کے موتیف کے ساتھ نظم کرتے ہوئے شاعر اپنے دل کے متعلق کہتا ہے:

دلم معبود زردشت ست غالب! فاش می گویم
بہ خس یعنی قلم من دادہ ام آذر فشانی را

اور اگر ایک طرف ان کی آہِ آتشیں اور دہکتے الفاظ کاغذ کو جلا دیتے ہیں تو دوسری طرف ان کے آنسو اسے بھگوتے اور گلا دیتے ہیں، جب وہ محبوب کے ظلم و ستم کی شکایت لکھنا چاہتے ہیں تو ان کا قلم سیلاب میں خس کی مانند ہو جاتا ہے۔ یعنی یہ حرکت تو کرتا ہے لیکن لکھ نہیں سکتا اور بالآخر آنسوؤں کا سیلاب اسے بہا لے جاتا ہے:

درد دل لکھوں کب تک جاؤں ان کو دکھلا دوں
انگلیاں فگار اپنی خامہ خوں چکاں اپنا

پاکستانی مصور صادقین نے غالب کے بعض اشعار کی خوب صورت تصویر کشی کی ہے۔ اس تصویر کشی کی تحریک صادقین کو غالب کے ان اشعار سے ملی، جن میں قلم کا ابہام نظم ہوا ہے (یعنی قلم بمعنی کلک اور قلم بمعنی کاٹنا)۔

کاغذ آتش زدہ کی ترکیب جو متقدمین ہند ایرانی شعرا کے یہاں عام ہے غالب کو بہت مرغوب ہے اس لیے کہ اس میں تحریر اور آگ دونوں کا پیکر اکٹھا ہو گیا ہے۔ وہ کاغذ جس پر کچھ لکھا گیا ہو جب جلے گا تو ایک لمحے کے لیے ایک خاص چمک دے گا۔ حروف روشنائی کی وجہ سے تھوڑی دیر کے لیے روشن ہوں گے۔ اس کے بعد آگ کے سیاہ نشانات داغ یا زخم کی طرح لگنے لگیں گے جس کی اردو اور فارسی شعرا نے اکثر شکایت کی ہے۔ اس نوع کے کاغذ کو شاعر چمکدار آئینوں والا تصور کر سکتا ہے یا دشت کو آدھے جلے ہوئے کاغذ سے تشبیہ دے سکتا ہے کہ اس کے نقش پا میں گرمیِ رفتار اب تک موجود ہے۔ اس کے جلتے ہوئے پاؤں کی رفتار اتنی گرم اور اتنی تیز ہے کہ دیوانوں کا مخصوص دشت بھی جلنے کے گہرے سیاہ نشانات سے داغدار ہے:

یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقش پا میں ہے تپ گرمیٔ رفتار ہنوز

وہ کاغذ کی سیاہی کو پرندوں سے بھی متعلق کرتے ہیں، ہر مشت خاک قمری کی طرح آسمانوں کی طرف اڑتا ہے اور ہر کاغذ آتش زدہ طاؤس کے لیے دام ہے کہ دونوں پر یکساں روشن نشانات ہوتے ہیں:

کف ہر خاک بہ گردوں شدہ قمری پرواز
دام ہر کاغذ آتش زدہ، طاؤس شکار

کاغذ آتش زدہ اور طاؤس کا ربط سترہویں صدی کی ہند ایرانی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ سبک ہندی کے انداز میں غالبؔ اپنے ایک شعر میں کہتے ہیں:

نامہ بر گم شد، در آتش نامہ را باز افگنم
چوں کبوتر نیست، طاؤس بہ پرواز افگنم

نامہ بر کبوتر گم ہوگیا ہے اس لیے شاعر خط کو آگ کے حوالے کرتا ہے کہ اس سے تحریر پر طاؤس کی مانند ہو جائے گی۔ اس سے غالبؔ کا ایک اردو شعر خود بخود یاد آجاتا ہے:

کھلے گا کس طرح مضموں مرے مکتوب کا یارب
قسم کھائی ہے اس کافر نے کاغذ کے جلانے کی

دوسرے مصرعے میں مفہوم کے دو امکانات ہیں، اول یہ کہ اس نے کاغذ کو جلانے کی قسم کھالی ہے اور وہ اس کے مضمون کو نہیں دیکھے گا۔ دوسری صورت یہ ہے کہ اس نے کاغذ کو نہ جلانے کی قسم کھالی ہے اس لیے وہ اس کے آتش عشق میں جلتے ہوئے حروف کو نہ پڑھ سکے گا (جو آگ میں جل کر ہی روشن ہوں گے) موخر الذکر معنی کی توثیق مندرجہ ذیل فارسی شعر سے بھی ہوتی ہے:

بفگن در آتش و تب و تابم نظارہ کن
غم نامہٴ مرا بکشودن چہ احتیاج

غالبؔ خط کے سرنامہ پر 'ص' یا 'ع' لکھتے ہیں جو آنکھوں کی تصویر کے مثل ہے تاکہ محبوب کے خط کھولنے پر ان کی آرزوئے دید پوری ہو:

آنکھ کی تصویر سرنامہ پہ کھینچی ہے کہ تا
تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرت دیدار ہے

یہ ایک دل چسپ تصور ہے جو اس سے پہلے جامیؔ نے بیان کیا ہے۔ جامیؔ اپنا نام عاشق صادق لکھتے ہیں تاکہ وہ (ص) کی آنکھ سے اس وقت محبوب کو دیکھ سکیں جب وہ خط پڑھ رہا ہو۔

شاعر علی الصبح ہی اپنے گھر سے نکلتا ہے کہ اگر کوئی محبوب کو خط لکھوانا چاہے تو اس سے لکھوائے:

مگر لکھوائے کوئی اس کو خط تو ہم سے لکھوائے
ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قلم نکلے

غالبؔ مکالمہ کی خوب صورت زبان میں خط لکھنے کے ماہر تھے۔ انھوں نے کتنی مرتبہ اپنے اشعار میں اس کی شکایت کی ہے کہ ان کا محبوب نہ نامۂ محبت کا جواب دیتا ہے اور نہ خود کبھی لکھتا ہے پھر بھی ہمیں اس شکایت کو بہت سنجیدگی سے نہیں لینا چاہیے کیوں کہ مشرقِ وسطیٰ کے شعرا بے وفا محبوب کی کوتاہ قلمی کا رونا روتے رہے ہیں۔ حافظ کی غزل کا مطلع اس کی سب سے مشہور مثال ہے:

دیریست کہ دلدار پیامی نہ فرستاد
ننوشت کلامی و سلامی نہ فرستاد

یہاں اس حیرت انگیز امر کا اظہار مناسب ہوگا کہ پاکستان کے علاقائی ادب بطور خاص سندھی اور پنجابی میں احباب اور خاندان کے خط نہ لکھنے کی شکایت ایک مستقل صنف ہے۔ شاہ عبداللطیف بھٹائی کی سرمروئی میں ایک معصوم لڑکی کا ایک خاندان کے خط کا انتظار یا سچل سرمست کے سندھی رسالوں بطور خاص سر مالکونس کی خوب صورت نظمیں اسی صنف کے تحت آتی ہیں۔ یہ اس لیے اور بھی حیرت انگیز ہے کہ مسلم دنیا کے اس حصے میں بطور خاص خواتین میں تعلیم کا فیصد بہت زیادہ تھا اس لیے جب غالبؔ کہتے ہیں کہ ان کا محبوب انھیں خط نہیں لکھتا تو وہ اپنا ذاتی تجربہ بیان کرنے کے بجائے ایک روایتی مضمون کا تتبع کر رہے ہوتے ہیں۔

اس کے باوجود وہ نامہ نگاری کے روایتی مضمون کو بھی الفاظ کے غیر متوقع استعمال سے یکسر نئی جہت دے دیتے ہیں۔ ایک شعر میں وہ کہتے ہیں کہ خط میں جس جگہ لفظ وفا لکھا تھا وہ فوراً ہی مٹ گیا کہ بظاہر کاغذ غلط بردار تھا:

ایک جا حرف وفا لکھا تھا سو بھی مٹ گیا
ظاہرا کاغذ ترے خط کا غلط بردار ہے

حالیؔ کو ضروری معلوم ہوا کہ وہ لفظ غلط بردار کی تشریح کریں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ وہ کاغذ ہے جس پر سے غلطی آسانی سے اور اس طرح مٹائی جاسکتی ہے کہ اس کا کوئی نشان باقی نہ رہے۔ غالبؔ نے

یہ لفظ اس خیال کی ترسیل کے لیے بڑی فنکاری سے استعمال کیا ہے۔ محبوب نے واقعی حرف وفا کاغذ پر لکھا مگر وہ لفظ کاغذ پر اپنے آپ مٹ گیا کہ وفا، معشوق کا مقصود نہ تھا۔

محبوب کے یہاں وفا کے اس فقدان کے سبب شاعر یہ خیال کرتا ہے کہ اسے جہاں بھی محبوب کی طرف سے دوستی کا کوئی اشارہ تحریر میں دکھائی دے تو اس کاغذ کے گوشے پر عاشق 'میری جان تجھ پر نثار' لکھ دے:

رحمی از معشوق ہر جا در کتابی بنگری
بر کنار آں ورق 'جانہا فدایش' می نویس

اور کیا ہم عاشق کی حیرت انگیز کیفیت کے اس خوب صورت بیان سے بہتر اظہارِ تصور کر سکتے ہیں:

خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو
ہم تو عاشق ہیں تمھارے نام کے

ایک بے فائدہ اور بے معنی خط پر اپنے محبوب کا بار بار نام لکھنے کی یہ خوب صورت توجیہ ہے لیکن نامہ نگاری کے ان براہِ راست حوالوں کے علاوہ غالب کی شاعری میں خط نویسی کے دوسرے اشارے بھی ہیں۔ وہ شاعر جو شکایت کرتا ہے:

آئندہ و گزشتہ تمنا و حسرت است
یک کاشکہ بود کہ بصد جا نوشتہ ایم

اپنی زندگی کا حاصل اس شعر میں بیان کرتا ہے:

در ہیچ نسخہ معنی لفظ امید نیست
فرہنگ نامہ ہای تمنا نوشتہ ایم

فرہنگ، بیاض و فہرست جیسے الفاظ ان کے قصیدوں میں فراوانی سے نظم ہوئے ہیں:

ہم سینہ از بلای جفا پیشہ دلبراں
فرہنگ کار دانی، بیدار روزگار
ہم دیدہ از ادای مغاں شیوہ شاہداں
فہرست روزنامۂ اندوہ انتظار

جس نے محبوب پر مسلسل سجدے کے سبب 'پیشانی پر سجدے کی تحریر' دیکھی تھی وہ اس پیشانی پر اب سلوٹیں اور شکنیں دیکھتا ہے۔ شاعر بطرزِ تشکر کہتا ہے:

وہ مری چین جبیں سے غم پنہاں سمجھا
راز مکتوب بہ بے ربطی عنواں سمجھا

سمجھ دار لوگ عاشق کی پیشانی دیکھ کر ہی اس کا غم واندوہ سمجھ جاتے ہیں کہ رنج وغم نے ان کی آزردگی کو ان کی شکن آلود پیشانی پر مبہم لکیروں کی صورت میں لکھ دیا ہے جن سے اس کے دل کا انتشار ظاہر ہوتا ہے (اس میں سرنوشت کا تصور بھی شامل ہے) اس سے زیادہ پُر اثر شعر یہ ہے:

مرگ مکتوبی بود کو راست عنوان زیستن

یہ حروف کی علامت کا بے حد خلاقانہ استعمال ہے۔ جو صرف غالبؔ جیسے عظیم شاعر ہی کے یہاں مل سکتا ہے۔

غالبؔ مختلف حروف کی اشیاء سے تشبیہ دینے میں بھی ماہر ہیں کہ صدیوں سے الف محبوب کے قد کا، دال الوہی وحدت اور بے مثال ہونے کی علامت رہا ہے۔ جیم، دال اور لام محبوب کے زلف و کاکل کے مدلول ہیں۔ سین دانت پر اور میم دہن تنگ پر اس صورت میں دلالت کرتا ہے جب یہ حضرت محمدؐ کے نام یا ان کے مرتبے سے متعلق نہ ہو۔ حروف کے کھیل کی یہ روایت جو اسلامی شاعری سے مخصوص ہے غالبؔ کے یہاں بھی کم نہیں ہے۔ اس کی ایک عمدہ مثال کلکتہ جاتے ہوئے لکھنؤ میں مختصر قیام کے اسباب کے متعلق اشعار کے ایک مصرعے میں ملتی ہے:

جادۂ رہ کشش کاف کرم ہے ہم کو

شاعر نے بے حد ہوشیاری سے لفظ کرم کے کاف پر لگے مرکز کا مقابلہ لکھنؤ کے طویل سفر سے کیا ہے۔ فارسی شعراء کاف کرم کی ترکیب سے واقف تھے۔ لیکن غالبؔ کا مندرجہ ذیل خیال بہت انوکھا ہے:

ظالم ہم از نہاد خود آزار می کشد
بر فرق ارہ ارۂ تشدید بودہ است

تشدید کی شکل بھی آرہ کی طرح ہوتی ہے جو آرّہ پر لگی ہوتی ہے اس طرح آرہ خود ایک آرہ (تشدید) سے خطرے کی زد پر ہے۔ غالب نے شعر میں دو یا دو سے زیادہ حروف کو الگ الگ لکھ کر کسی شے کی طرف اشارہ کرنے کے روایتی طریقے کو بھی استعمال کیا ہے۔ ایک کلاسیکی فارسی شاعر کہتا ہے کہ:

آں دہن و زلف و قد مستقیم
راست بگویم الف و لام و میم

ان تینوں حروف کو ملانے سے 'الم' بنتا ہے اور اس کے ساتھ ہی یہ قرآن کی دوسری سورت کے ابتدائی حروف بھی ہیں (یعنی 'الم')۔ اسی طرز میں غالب کہتے ہیں:

بر وعدۂ فردا چہ نہم دل کہ ز دیروز
در حلقۂ میم و شکن طرۂ لامست

قرآن کی زبان میں فردا روز جزا ہے، جب کہ دیروز فارسی شعرا کی زبان میں روزِ الست ہے۔ جب خدا نے دنیا میں آنے والی تمام مخلوقات سے خطاب کرتے ہوئے کہا تھا: ''اَلَستُ بِرَبِّکُم'' شعرا کے مطابق اسی دن آدمی کا مقدر بھی طے ہو گیا تھا۔ غالب کی قسمت یہ تھی کہ لفظ میم جو محبوب کے ذہن مختصر کی علامت ہے اور حرف 'لام' جو زلف محبوب پر دلالت کرتا ہے، کا مطالعہ کرتا رہے۔ دونوں لفظ ملا کر لکھیں تو لفظ ''مل'' بنتا ہے۔ اس میں مرزا کی ایک خاص کمزوری کی طرف بھی بہت لطیف اشارہ ہے۔

ایک حرف پر ایہام عام طور سے غالب کی مذہبی شاعری میں ملتا ہے۔ وہ لفظ الف سے مضمون پیدا کر سکتے ہیں جو ان کے اشعار میں اکثر الف صیقل کی ترکیب میں آیا ہے جسے چاک گریباں کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ دونوں صورتوں میں یہ خدا کی احدیت اور اس کی وحدانیت کے تصور کی ترسیل کے لیے لایا گیا ہے۔ متصوفانہ شاعری اور دینیات میں حرف 'الف' خدا کی احدیت کی علامت ہے۔

'لام' عام طور پر قربت، محبت اور بغل گیر ہونے کے لیے آتا ہے۔ اس لیے جب غالب کہتے ہیں کہ انھوں نے اس زمانے میں فنا کی تعلیم حاصل کر لی تھی جب مجنوں ابھی مکتب میں لام الف سیکھ رہا تھا:

فنا تعلیم درس بیخودی ہوں اس زمانے سے
کہ مجنوں لام، الف لکھتا تھا دیوار دبستاں پر

شعر کا مضمون مجنوں کے متعلق اس دیرینہ قصہ پر قائم ہے کہ مجنوں لیلیٰ کے مکتب میں پڑھتا تھا، جہاں اس کی محبت میں اس نے دیوانگی اور اپنے محبوبہ کی تلاش میں صحراؤں کی گرد چھاننے کا سبق پڑھا۔ شاعر کا دعویٰ ہے کہ تعلیم فنا میں وہ اس سے مقدم ہے۔

'لا' روایتی انداز میں حضرت علیؓ کی تلوار ذوالفقار سے بھی مشابہ نظم کیا گیا ہے:

وان تیغ دو سر کز اثر شرک زدہ ای
بر کوکبۂ کفر زند صاعقۂ لا

چوں طرح شود با الف صیقل ایماں
در دیدۂ توفیق دہد جلوۂ اِلاّ

الف صیقل لوہے کو چمکانے والوں کی ایک اصطلاح ہے: خدا کی وحدت کی تصدیق لا کی تلوار سے ابھرتی ہے جو کفار کے سرکاٹ دیتی ہے اور برق کی طرح خدا کے علاوہ ہر شے کو جلا دیتی ہے۔ لا کی برق سے تشبیہ جو غالبؔ حضرت علیؓ کے مدحیہ اشعار میں نظم کرتے ہیں۔ بنارس سے متعلق ان کی خوب صورت مختصر مثنوی میں بھی موجود ہے۔ اس مثنوی کے اختتام پر وہ بت شکن لا اور الا کہنے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں:

بگو اللہ و برق ماسوا شو

خدا کے علاوہ ہر چیز کو ختم کرنا پیغمبرانہ جوہر ہے جس کا سب سے واضح اظہار اسلامی عقائد میں ہوا ہے اور اس اعتبار سے صوفی کا مقصود بھی ہے جو خدا کے علاوہ کچھ نہیں دیکھتا اور زمان و مکان کو اس کا مشاہدہ تصور کرتا ہے اور جو صرف اس وقت حقیقی ہیں جب تک وہ اس پر منحصر ہیں اس لیے وہ دعا کرتا ہے:

محو کن نقش دوئی از ورق سینۂ ما
ای نگاہت الف صیقل آئینۂ ما

یا وہ قدیم صوفی مقولہ ''جاروبِ لا'' (یعنی نفی کا جاروب) استعمال کرتے ہیں تاکہ دوئی کے تمام نشانات دنیا سے مٹادیے جائیں۔

الف اور میم یا 'لا' اور 'الا' کا یہ ابہام جو ہر مسلمان شاعر کے لیے مذہبی تعبیرات سے پُر ہے، قاری پر غالبؔ کے مذہبی تصورات کی وسیع دنیا کا باب وا کرتا ہے۔ الف اور میم کی ایک ذہانت آمیز مثال غالبؔ کے تیسرے قصیدے میں ہے۔ یہاں غالب ایک کلاسیکی روایت نظم کر رہے ہیں جس کے مطابق خدا نے فرمایا: 'انا احمد بلا میم' یعنی احد۔ یہ روایت عطا اور رومی کے زمانے سے بار بار نظم کی جارہی ہے۔ غالبؔ نے خود بھی (مثنوی نمبر ۶) میں اس میم کے۔ لیے میم امکاں کی ترکیب استعمال کی ہے۔ یعنی امکاں کی میم یا وجود کے ممکن کی میم، یعنی خدا کے وجود

واجب کے مقابل 'میم' مخلوق یا وجود ممکن کی نمائندگی کرتا ہے۔اس طرح میم مخلوق کا حرف ہے جس میں محمدؐ سب پر مقدم ہیں:

میم امکاں اندر احمد منزویست
چوں ز امکاں بگذری دانی کہ چیست
باید نخست میم ز احمد فرا گرفت
کاں میم اسم ذات نبی راست پردہ دار
ہر گہ بہ یمن معرفت ذات احمدی
میم از میانہ رفت واحد گشت آشکار
بی پردہ بنگر از الف اللہ جلوہ گر
وز حا و دال بشمر و دریاب ہشت و چار

حروف کی یہ متصوفانہ سریت مسلمان صوفیوں میں کافی عرصے سے مقبول ہے: لفظ احمد کی میم کو منہا کر دینے کے بعد احد بمعنی ایک ہو جاتا ہے۔اس کے پہلے حرف الف جس کا عدد ایک ہے، ہمیشہ مطلق اور واحد خدا کی علامت سمجھا جاتا ہے۔بقیہ حروف میں 'ح' کے عدد آٹھ اور دال کے عدد چار ہیں جس کی میزان بارہ شیعہ اماموں کی تعداد ہے۔اس طرح پیغمبرؐ کے اسم گرامی احمد کا (۱) الف خدا کی طرف اشارہ کرتا ہے (۲) میم، مخلوق کے مشروط وجود اور (۳) 'ح' اور 'د' کے اعداد کا میزان شیعہ اماموں کی تعداد کی طرف اشارہ کرتا ہے جو دنیا میں محمد کی روشنی پھیلاتے ہیں۔

غالب کی شاعری میں کہیں کہیں فن مصوری کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں وہ محبوب سے کہتے ہیں کہ وہ مصوری کا فن سیکھ رہے ہیں تاکہ محبوب سے ملاقات کی کوئی تقریب ہاتھ آئے۔

انھوں نے بارہا اپنی شاعری کا مقابلہ رنگین تصویروں سے کیا ہے۔وہ شعر کسے یاد نہیں جس میں انھوں نے اپنی فارسی کو رنگین اور اردو شاعری کو بیرنگ کہا ہے۔انھوں نے اس مضمون کو غزل کے بعض اشعار میں تفصیل سے بیان کیا ہے۔یہاں بہادر شاہ ظفر کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں:

فارسی بین تا بدانی کاندر اقلیم خیال
مانی وارژنگم و آں نسخہ ارتنگ منست

فارسی شعراء مانی کو عظیم مصور تصور کرتے ہیں۔ اس کی عظمت کی بنیاد مشرقی ترکستان یا مغربی چین میں ملے نہایت خوب صورت اور فراوانی سے مزین اس کے مخطوطات ہیں۔ اسلامی شاعری کے مطابق ارژنگ چین میں وہ سرنگ ہے جہاں مانی نے گوشہ نشینی اختیار کر لی تھی اور اپنی اس تنہائی کے زمانے میں اس نے سرنگ کی دیواروں پر نقش و نگار بنائے۔ یقیناً اگر شاعر اپنے محبوب کو آغوش رقیب میں دیکھتا ہے تو اسے اس منظر کی تصویر کشی کے لیے مانی کے موقلم کے بجائے مور کے پاؤں کی ضرورت ہے۔ مور کے پاؤں ہمیشہ اس خوب صورت پرندے کے جسم کا سب سے بدصورت حصہ تصور کیے جاتے ہیں:

نقش ناز بت طناز بہ آغوش رقیب
پائے طاؤس پئے خامہ مانی مانگے

اس کے ذہن پر نقش محبوب کے علاوہ اور کوئی نشان نہ ہوگا:

ع غیر تمثال تو نقش ورق ہوش مباد

غالب نے پردے کی ذومعنویت (پردہ بمعنی نقاب اور پردہ بمعنی کینوس) کا بہت تخلیقی استعمال کیا ہے۔ ان کے نزدیک مجنوں، جو تصویروں میں بے لباس دکھایا جاتا ہے، اس تلخ حقیقت کی مثال ہے کہ محبت اور شوق کبھی ثروت اور سرو سامانی سے ہم آہنگ نہیں ہوتے:

شوق ہر رنگ رقیب سروساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

غالب نے ہر کیفیت کو کم از کم ایک بار تحریر کی علامتوں میں نظم کیا ہے، خواہ وہ فخریہ دعویٰ کر رہے ہوں:

از سواد شب قدر ست مدادم بہ دوات
آسماں صفحہ و انجم خط پاشان منست

یا وہ اپنی کبر سنی کی شکایت کر رہے ہوں:

اوراق زمانہ در نوشتیم و گذشت
در فن سخن یگانہ گشتیم و گذشت

یہ اس ذکی الحس اور باوقار شاعر کا سچا اظہار ہے جو اپنی قدر سے واقف تھا اور جو بیک وقت مایوس اور پُر امید تھا۔

ہر حرف اپنے کاغذی پیرہن میں عظیم کاتب کا شاکی ہے اور اس کے باوجود ہر حرف منفرد ہے اور کسی دوسرے لفظ سے بدلا نہیں جا سکتا۔ وہ شاعر جو ہر جگہ تقدیر کا لکھا ہوا دیکھتا ہے اور خود کو اس تحریر کا حصہ تصور کرتا ہے صرف وہی یہ شعر کہہ سکتا ہے جس میں حروف کی شکایت کی بازگشت سنائی دیتی ہے:

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوح جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں

یقیناً وہ ایسا حرف نہیں تھا۔ کاتب ازل نے اسے مسلم ہندوستان کے تاریک عہد اور مستحکم نظام کے زمانۂ زوال کے اس سیاہ کاغذ پر نقش کیا تھا جس میں خود ان کی زندگی پیوست تھی۔ لیکن وہ بلاشبہ سب سے دل نشیں اور پیچیدہ لفظ تھا جسے خط تقدیر نے عالمی شاعری کے دیوان میں لکھا۔

مترجم: قاضی افضال حسین

◆◆

قاضی جمال حسین

غالبؔ کا ذوقِ نظّارہ

جمالیاتی نقطۂ نظر سے کلامِ غالبؔ کا مطالعہ دو مختلف سطحوں پر کیا جا سکتا ہے۔ ایک تو یہ کہ غالبؔ کا تصورِ حسن کیا ہے؟ وہ کن اشیا اور مظاہر میں حسن کا ادراک کرتے ہیں؟ نیز یہ کہ ان مظاہر کے کون سے پہلو اُن کے احساسِ جمال کو زیادہ مہمیز کرتے ہیں۔ مطالعے کی دوسری سطح یہ ہو سکتی ہے کہ خود قاری کلامِ غالبؔ میں کن عناصر سے لطف اندوز ہوتا ہے اور شعری اظہار کے کون سے وسائل اُسے جمالیاتی تجربے سے ہمکنار کرتے ہیں۔

دیوانِ غالبؔ میں شاعر کا مخصوص پیرایۂ اظہار سب سے پہلے توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ وہی مضامین اور موضوعات جو دوسرے شعراء نظم کر چکے ہیں، یا غالبؔ کے معاصرین نظم کرتے ہیں، غالبؔ انھیں بالکل انوکھے پیرائے میں بیان کرتا ہے۔ قدِ یار کا مضمون ہو، چشم و ابرو کا، یا زلفِ یار کا، یہ سب غالبؔ کے تخلیقی تجربے میں یکسر نئے تلازمات کے ساتھ طلوع ہوتے ہیں۔ روشِ عام سے یہ انحراف اور پیرایۂ اظہار کی یہ ندرت قاری کو حیرت زدہ کر دیتی ہے۔ ندرت کی یہ کارفرمائی کلامِ غالبؔ میں تین سطحوں پر محسوس ہوتی ہے:

(۱) غالبؔ کی نگاہِ انتخاب عام مظاہر میں بھی انوکھے زاویوں کی تلاش کی خوگر ہے۔

(۲) غالبؔ کا تخلیقی ذہن نئے زاویوں میں تلازمات و انسلاکات کا نیا سلسلہ خلق کر دیتا ہے۔

(۳) اور غالبؔ اپنے تجربات کو لفظوں کے یکسر نئے لباس میں قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں۔

ندرت اور انوکھے پن کی یہ حاوی فضا قاری کے لیے ایسا تجربہ ہے جس سے وہ بہ قدرِ ذوق لطف

اندوز ہوتا ہے۔ پیرایۂ اظہار میں ندرت کے لیے غالبؔ کی سب سے پسندیدہ تدبیر تو یہی ہے کہ جذبے اور احساس سے وابستہ صورتِ حال میں بھی تعقل اور فکر کا عنصر شامل کر دیتے ہیں جس کی وجہ سے اشعار کا ردِ عمل فوری اور شدید ہونے کے بجائے آہستہ اور دیرپا ہوتا ہے۔ تفکر کے اسی عنصر کی وجہ سے شعر رفتہ رفتہ قاری پر منکشف ہوتا ہے اور پیچیدگی کا ایک مخصوص Pattern بناتا ہے۔ جذبے اور احساس کی بنیاد پر تعمیر کیا گیا تعقل کا یہ نگار خانہ قاری کے لیے ایک جمالیاتی تجربہ ہے۔ جیسے جیسے شعر کی پیچیدگی کھلتی ہے، معنی کی نئی سطحیں دریافت ہوتی رہتی ہیں۔ چناں چہ غالب جب اظہار کی نارسائی کا ذکر کرتے ہیں تو دراصل وہ شعری تجربے کی پیچیدگی اور لطافت کا بیان کرتے ہیں کہ زبان و بیان پر کتنی ہی دسترس کیوں نہ ہو غایتِ لطافت اور پیچیدگی کی وجہ سے شعری تجربے کی تمام جہات پورے طور پر گرفت میں نہیں آتیں۔ اظہار کی نارسائی کا شدید احساس ملاحظہ ہو:

زلفِ خیال نازک و اظہار بے قرار	یارب بیان، شانہ کشِ گفتگو نہ ہو
نہ بندھے تشنگیٔ شوق کے مضمون غالبؔ	گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا
اسد ہر جا سخن نے طرحِ باغِ تازہ ڈالی ہے	مجھے رنگِ بہارِ ایجادیٔ بیدل پسند آیا

ان اشعار میں جہاں غالبؔ نے تشنگیٔ شوق کی بے پایانی کا بیان کیا ہے وہیں بہارِ ایجادیٔ بیدل کے پردے میں اپنی غیر معمولی قوتِ ایجاد کی طرف بھی قاری کو متوجہ کیا ہے۔ خیال کی نزاکت اور اظہار کی نارسائی کے درمیان کشمکش کا یہ منظر اپنے آپ میں ایک خوشگوار تجربہ ہے۔ مذکورہ اشعار میں اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ موجود ہے کہ کسی خارجی معروض کی تصویر کشی یا محاکات کے بجائے غالبؔ کی دل چسپی نئی تصویریں ایجاد کرنے اور نیا منظر خلق کرنے میں ہے۔ تشنگیٔ شوق یا زلفِ خیال کی نزاکت فنکار کی ایسی صفت ہے جو کسی بھی خارجی حوالے سے بے نیاز ہے۔ وہ بہار کا ہو بہو نقشہ پیش کرنے کے بجائے بہارِ ایجادی کا گرویدہ ہے اور اپنی سخن سنجی سے باغِ تازہ کے نئے نئے رنگ دکھاتا ہے۔ یہیں یہ حقیقت بھی واضح ہو جاتی ہے کہ غالب اپنے کلام کی بنیاد خارجی اور محسوس مظاہر کے بجائے ذہنی تصورات (Ideas) پر رکھتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ جسمانی حوالوں سے آزاد ہونے کے سبب غالبؔ کا سیّال تصور، قاری کی فہم و ادراک کے مطابق مختلف پیکروں میں ڈھل سکتا ہے۔ غالب کی شاعری میں حسن کے بیشتر مظاہر مرئی اور مادّی اجسام کے بجائے تصوّرات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جہاں کہیں غالبؔ نے اپنے شعری محرکات کا

ذکر کیا ہے وہاں فکر، تصوّر اور اندیشے کے الفاظ کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ تخلیقی عمل سے متعلق غالبؔ کے یہ اشعار ان کے طریقۂ کار پر بھی روشنی ڈالتے ہیں:

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں
آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے

ہوں گرمیٔ نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

غالبؔ نے نشاطِ تصور کے لیے گرمی کی صفت استعمال کرکے لمسی پیکر کی مدد سے 'اندیشے' اور 'تصور' کو قاری کے حواس سے قریب تر کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس کی مختلف جہات بیک وقت قاری کی گرفت میں نہیں آتیں۔ یعنی گرمی سے وابستہ نشاط کی کیفیت یا 'صہبائے تصور' کی تندی اور گداز، کسی ایک لمحے میں ایک مرکز پر بہ مشکل یکجا ہوتے ہیں۔ غالبؔ کا امتیاز یہ ہے کہ وہ نازک سے نازک خیال کو لطیف تر انسلاکات کے ساتھ پیشِ منظر میں ابھار دیتے ہیں۔ ایسی مثالیں غالبؔ کے کلام میں بکثرت موجود ہیں جہاں حسن کا سرچشمہ گرمیٔ اندیشہ، ہجومِ فکر یا نشاطِ تصور ہے۔

علمائے جمالیات نے مظاہرِ حسن سے لطف اندوز ہونے کے لیے جو شرائط مقرر کی ہیں ان میں شخصیت کے حصار سے آزادی، ایک اہم اور ضروری شرط ہے۔ قاری/ سامع کی ذاتی پسند و ناپسند، یا جذباتی سطح پر کسی نوع کی وابستگی جمالیاتی تجربے سے وابستہ کیفیت کو مجروح کردیتی ہے۔ من و تو کی قید سے بلند ہونا اور ہر طرح کی وابستگی سے آزاد ہوکر حسن کا تجربہ کرنا اگرچہ دشوار ہے لیکن حسن کی ماورائی لذت کا حصول، شخصی علائق سے دست بردار ہوئے بغیر ممکن بھی نہیں! غالبؔ نے متعدد اشعار میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے بلکہ انھی اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ غالبؔ کو آپ اپنا غیر سمجھنے کا غیر معمولی ملکہ حاصل تھا۔ اس پس منظر میں درج ذیل اشعار کی معنویت اور بھی بڑھ جاتی ہے:

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا　　مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

نے سر و برگِ آرزو، نے رہ و رسمِ گفتگو　　اے دل و جانِ خلق تو ہم کو بھی آشنا سمجھ
ہاں وہ نہیں خدا پرست، جاؤ وہ بے وفا سہی　　جس کو ہو دین و دل عزیز، اس کی گلی میں جائے کیوں

غالبؔ کے لیے فقط یہ احساس بہت ہے کہ محبوب اسے اپنا آشنا سمجھتا رہے۔ وہ نہ تو وصال کا آرزومند ہے نہ گفتگو کا، محبوب کو پانے کی خواہش سے بے نیاز، تعلق کی یہ نوعیت شعری تجربے کا انوکھا پہلو پیش کرتی ہے۔ کبھی کبھی تو وہ ربطِ آشنائی سے بھی بے نیاز ہو جاتا ہے:

نہیں نگار کو الفت نہ ہو، نگار تو ہے　　روانیٔ روش و مستیٔ ادا کہیے
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو، بہار تو ہے　　طراوتِ چمن و خوبیٔ ہوا کہیے

حُسن کی قدر اپنے آپ میں باعثِ نشاط ہے۔ غالبؔ نگار کو پابندِ الفت کرنے کے بجائے فقط مظہرِ حسن ہونے کے سبب سرچشمۂ حیات تصور کرتا ہے۔ منظر سے خود کو منہا کر لینے کی یہ صلاحیت غالبؔ کے تجربے کو نہایت بلندی پر پہنچا دیتی ہے۔

کلامِ غالبؔ میں تخلیقِ حسن کی ایک ارتقائی صورت تو یہ تھی جو مذکور ہوئی کہ وہ حسن کو مادّی علائق سے آزاد، تصور (Idea) اور فکر سے وابستہ کرتا ہے اور مظاہرِ حسن سے کسی یافت یا مطلب برآری کا خیال بھی اُس کے دل میں نہیں گزرتا۔ یہ حسن کا ارفع و اعلا تصور ہے، جو اپنی تجرید کے سبب ایک فلسفیانہ جہت رکھتا ہے۔ لیکن غالبؔ کا مسلک یہ ہے کہ تصور کی سطح پر حسن کا ادراک اگر ممکن نہ ہو تو محسوس مظاہر سے لطف اندوزی کا کم تر درجہ بھی روح کی بالیدگی کے لیے بہت ہے۔ حسن سے ربط و تعلق کے سبب مادّی کثافتوں کو بھی غالبؔ اہمیت دیتے ہیں۔ چمن کی شادابی اس لیے اہم ہے کہ جلوۂ بہار کو حواس کے لیے لائقِ ادراک بناتی ہے۔ معنی کو اصل حقیقت سمجھنے کے باوجود وہ صورت کے منکر نہیں۔ غالبؔ کی عظمت میں ان کے اس حقیقت پسندانہ رویّے کو بھی دخل ہے:

نہیں گر سر و برگِ ادراکِ معنی　　تماشائے نیرنگِ صورت سلامت

گر بہ معنی نہ رسی، جلوۂ صورت چہ کم است　　خم زلف و شکنِ طرفِ کُلا ہے دریاب

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی　　چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

ان اشعار میں حسن کی ظاہری صورت سے لطف اندوزی کی ترغیب کے ساتھ ہی معنیٔ حسن کی برتری بھی پیرایۂ بیان سے عیاں ہے۔ حسن کی صورت پر اکتفا کرنا معنیٔ حسن تک نارسائی کا آئینہ دار ہے۔

دیوانِ غالبؔ میں ایسے اشعار کی تعداد بھی کم نہیں جن میں غالبؔ نے انسانی (نسوانی) حسن کے تئیں اپنے رویّے کا اظہار کیا ہے۔ محبت کے حاوی جذبے پر مبنی ان اشعار سے محبوب کی کوئی خارجی تصویر نہیں بنتی بلکہ اکثر تو یہاں بھی محبوب کا خارجی پیکر ایک تصور میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ اس نوع کے اشعار میں غالبؔ کا طریقۂ کار یہ ہے کہ حسن کی تفصیلات بیان کرنے کے بجائے وہ اپنے ردِ عمل کا ذکر کرتے ہیں، اب قاری کا منصب یہ ہے کہ اس ردِ عمل کی روشنی میں وہ تصویر کے خطوط خود ہی مکمل کر لے۔ اس عمل میں فنکار کے ساتھ ساتھ قاری کا تخیل بھی سرگرمِ عمل ہوتا ہے۔ اگر قاری کا ذہن بیدار نہیں تو وہ نہ محبوب کے حسن سے لطف اندوز ہو سکتا ہے اور نہ ہی اس نقش کی تعمیر میں فنکار کی ہنرمندی سے۔ درج ذیل اشعار میں محبوب کی تصویر میں مناسب رنگ بھرنا قاری کا وظیفہ ہے:

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بصد ذوق   آئینہ بہ اندازِ گل آغوش کشا ہے

الجھتے ہو، تم اگر دیکھتے ہو آئینہ   جو تم سے شہر میں ہوں، ایک دو تو کیوں کر ہو

اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقتِ آرائش   لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمونِ عالی ہے

تو اور آرائشِ خمِ کاکل   میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم   آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں، گو آئے

ان اشعار میں محبوب کے حسن یا جسم کی کوئی خوبی بیان کرنے کے بجائے خود قاری کو اپنے طور پر حسن کا پہلو دریافت کرنے کی دعوت دی گئی ہے۔ محبوب آئینے کے سامنے کیا کچھ دیکھتا ہے اور کیوں الجھتا ہے؟ اس کا تعیین قاری کی قوتِ متخیلہ سے وابستہ ہے۔ اسی طرح متکلم کا 'اندیشہ ہائے دور دراز' محبوب کے حسن کی جانب فقط ایک مبہم اشارہ ہے۔ آئینہ محبوب کے لیے اپنی

آغوش باندازِ گل وا کر دیتا ہے۔ محبوب میں شوخی کا یہ عنصر اُس کا کوئی متعین پیکر خلق نہیں کرتا بلکہ قاری خود محبوب کی ایک ذہنی تصویر بنا لیتا ہے۔ آئینے میں گل کا انداز اس وجہ سے ہے کہ محبوب کا بدن گل کی طرح رنگین، نرم اور کھلا ہوا ہے اس لیے بدن کا عکس آئینے کو گل کی آغوش میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس نوع کے اشعار میں کسی موجود معروض کی محاکات یا تصویر کشی کے بجائے غالبؔ لطیف اشاروں کی مدد سے قاری کے تخیل کو مہمیز کرتے ہیں اور تصویر کا نقش قاری کے ذہن میں از خود صورت پکڑنے لگتا ہے۔ کلامِ غالبؔ میں ایسے اشعار کی تعداد کم نہیں جن میں محبوب کے حسن کی تعیین سے گریز کیا گیا ہے اور اس عدمِ تعیین کے سبب خوبی کی جہات لامحدود ہو گئی ہیں۔ ایسے موقعوں پر قاری کا تخیل اپنے جمالیاتی ذوق اور استعداد کے مطابق محبوب کے پیکر میں رنگ بھر لیتا ہے۔

کلامِ غالبؔ میں مظاہرِ فطرت کا بیان، تخلیقِ حسن کا تیسرا اہم سرچشمہ ہے۔ مناظرِ فطرت میں باغ کا منظر، پھولوں کا کھلنا، رنگوں کی کثرت، جوشِ بہار اور نغمۂ جوئبار غالبؔ کے پسندیدہ مظاہر ہیں لیکن کیفیت یہاں بھی وہی ہے جو سطورِ بالا میں مذکور ہوئی کہ مناظر کے بیان میں محاکات کے بجائے بہار ایجادی کا رنگ غالب ہے۔ غالبؔ کی یہ چمن بندی اس کے باطن سے جوشِ نمو حاصل کرتی ہے۔ اگرچہ غالبؔ کا مسلک تو یہی ہے کہ لطف اندوزی جہاں سے بھی ہو اور جس قدر بھی ہو، مطلوب اور پسندیدہ ہے۔ نشاطِ کار زندگی کی علامت ہے، اس نشاط کے لیے غالبؔ نے جن سرچشموں سے کسبِ فیض کیا ہے، ان میں فطرت کا حسن ایک اہم سرچشمہ ہے۔ کثرتِ نظّارہ غالبؔ کے نزدیک تنگ نظری اور افسردہ دلی کا مداوا بھی ہے:

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشا ہو   کہ چشمِ تنگ، شاید کثرتِ نظّارہ سے وا ہو

نشۂ رنگ سے ہے واشدِ گل   مست کب بندِ قبا باندھتے ہیں

نشہ ہا شادابِ رنگ و ساز ہا مستِ طرب   شیشۂ مے سروِ سبزِ جوئبارِ نغمہ ہے

درکار ہے شگفتنِ گلہائے عیش کو   صبحِ بہار پنبۂ مینا کہیں جسے

رنگِ شکستہ صبحِ بہارِ نظّارہ ہے　　یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا

وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہتِ گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

فشارِ تنگیٔ خلوت سے بنتی ہے شبنم　　صبا جو غنچے کے پردے میں جانکلتی ہے

دیکھ کر تجھ کو چمن بسکہ نمو کرتا ہے　　خود بخود پہنچے ہے گل، گوشۂ دستار کے پاس

چار موج اٹھتی ہے طوفانِ طرب سے ہر سو　　موجِ گل، موجِ شفق، موجِ صبا، موجِ شراب

موجۂ گل سے چراغاں ہے گزرگاہِ خیال　　ہے تصوّر میں زبس جلوہ نما موجِ شراب

ان اشعار میں مناظرِ فطرت کو پیش منظر میں نمایاں کیا گیا ہے لیکن ساتھ ہی فکر کا کوئی نیا پہلو یا شعری تجربے کی کوئی انوکھی کیفیت فطرت کے اس منظر میں ارتعاش پیدا کر دیتی ہے۔ مناظرِ فطرت کا یہ بیان، محسوس مظاہر کے حسن سے وابستہ، ذہنی انبساط کو گرفت میں لینے کی کوشش ہے بلکہ غالبؔ نے جوشِ بہار، نشۂ رنگ اور گلہائے ناز کے اُن پہلوؤں کو بھی نمایاں کر دیا ہے جن کا ادراک حقیقی مظاہر میں دشوار تھا۔ خلوتِ گل میں صبا کا ناوقت گزرنا، پھولوں کو عرق آلود کر دیتا ہے۔ تنگیٔ جا کے سبب یہاں صبا کا گزر بھی بار ہے اور فشار کے سبب پھولوں کا پسینہ بہ صورتِ شبنم نمودار ہو جاتا ہے۔

مناظرِ فطرت کے بیان میں غالبؔ کے یہاں دو باتیں خصوصیت سے لائقِ توجہ ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ اس قسم کے بیشتر اشعار کی بنیاد انھوں نے حسنِ تعلیل پر رکھی ہے۔ واقعات یا کیفیات کی خوب صورت اور شاعرانہ وجہ بیان کر کے شاعر نے تخیّل کی غیر معمولی قوت کا ثبوت دیا ہے۔ تعلیل کا حسن تخیّل کی قوت سے وابستہ ہے۔ یہ ملکہ شاعر میں جس قدر زیادہ ہوگا اُسی قدر حسن کا پہلو پیدا کرنے میں وہ کامیاب ہوگا اور دوسری لائقِ توجہ بات یہ ہے کہ غالبؔ نے فطرت کے بیان میں جوشِ نمو اور وفورِ رنگ کے ساتھ تحرّک کی کیفیت کو اہمیت دی ہے۔ رنگوں کی ایسی کثرت اور جذبے کا ایسا وفور ہے کہ کہیں سکون و قرار نہیں۔ نشاط کی کیفیت پورے منظر پر حاوی

ہے۔ محبوب کو دیکھتے ہی جوشِ نمو سے گل از خود اس کے دستار تک جا پہنچتا ہے۔ بہار میں رنگوں کی ایسی کثرت اور ان میں اتنی شوخی ہے کہ پھول نشۂ رنگ سے بے خود ہو کر گریباں چاک کر لیتے ہیں۔ ہنگامۂ بہار کے اس جشن میں گلہائے ناز کے کھلنے کے اپنے الگ مطالبات اور مخصوص اوقات ہیں۔ صبح کا وقت جو بہار کو مزید دل کش بنا دیتا ہے، گلہائے ناز کے کھلنے کا وقت ہے۔ رنگِ گل کی سُرخی اور شوخی، سپیدیٔ صبح کے سبب معتدل ہو کر اور بھی دلآویز ہو جاتی ہے۔ غرض غالبؔ نے فطرت کے حسن کے جتنے پہلو اور اس حسن سے وابستہ جتنی کیفیات اپنے مختصر دیوان میں پیش کی ہیں اردو کے دوسرے شاعروں کے یہاں کمیاب ہیں۔ ہر شعر میں وہ فطرت کا ایک نیا پہلو بے نقاب کرتے ہیں اور قاری کو احساس دلاتے ہیں کہ وہ فطرت کے جلووں سے کس قدر بے خبر ہے۔ ذوقِ نظّارہ ہو تو 'صد جلوہ روبرو' ہے۔

غالبؔ کا احساسِ جمال اور اس احساس کے امتیازات اس وقت اور بھی نمایاں ہو جاتے ہیں جب وہ محبوب کے بدن یا اس کے مختلف اعضا کا بیان کرتے ہیں یا جب معاملہ بندی کے مضامین نظم کرتے ہیں۔ ان اشعار میں جہاں محبوب کا حسن نمایاں ہوتا ہے وہیں غالبؔ کی شخصیت کے بھی بعض پہلو روشن ہوتے ہیں اور اندازہ ہوتا ہے کہ محسوس مظاہر میں بھی حسن کے ادراک کی سطح غالبؔ کے یہاں کیا ہے اور کیا چیزیں اس کے لیے 'دشمنِ ایمان و آگہی' ہیں۔ غالبؔ کا عشق بنیادی طور پر ایک ایسی قوت ہے جو اس کی تخلیقیت کا سرچشمہ ہے اور اس کی رنگین نوائی کا سبب ہے۔ اس کے نزدیک وصال، عشق کا مقصود اور اسکی منزل نہیں بلکہ تمنّا کے مختلف رنگ، وصال سے زیادہ دل کش اور اہم ہیں:

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگِ تمنّا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

لیکن جب کبھی غالبؔ محبوب سے انسانی سطح پر معاملہ کرتے ہیں تو ادراکِ معنی کی بلندی سے اتر کر خالص زمینی سطح پر نیرنگِ صورت کے تماشے بھی ان کے یہاں کم دلچسپ نہیں ہوتے۔ چناں چہ محبت کا وہ پہلو جو جنسی جذبے سے نشو و نما پاتا ہے، کلامِ غالبؔ میں اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ موجود ہے۔ وصل کی شب میں عاشق و معشوق کی کیفیت، بوس و کنار، جرأتِ اقدام، شوخی، بدن کی لذّتیں، سب کچھ بہ طرزِ خاص کلامِ غالبؔ میں موجود ہے۔ محبوب کے بدن سے وابستہ لذّتوں میں بھی شاعر کا تخیل لطف کے کیا کیا پہلو تلاش کرتا ہے:

جب کرم رخصتِ بے باکی وگستاخی دے　　کوئی تقصیر، بجز خجلت تقصیر نہیں!

ہے وصل، ہجر، عالمِ تمکین و ضبط میں　　معشوق شوخ و عاشق دیوانہ چاہیے
اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں　　شوقِ فضول و جرأتِ رندانہ چاہیے

کرے ہے بادہ ترے لب سے کسب رنگِ فروغ　　خطِ پیالہ سراسر نگاہِ گلچیں ہے

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا　　بس چپ رہو، ہمارے بھی منہ میں زبان ہے

صحبت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خو　　دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے

دہانِ تنگ مجھے کس کا یاد آتا ہے　　کہ شب، خیال میں بوسوں کا اژدہام رہا

مت پوچھ کہ کیا حال ہے میرا ترے پیچھے　　تو دیکھ کہ کیا رنگ ہے تیرا مرے آگے

ہم سے کھل جاؤ بوقت مے پرستی ایک دن　　ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن
دھول دھپّا اُس سراپا ناز کا شیوہ نہیں　　ہم ہی کر بیٹھے تھے غالبؔ پیش دستی ایک دن

ان اشعار کی روشنی میں بھی غالبؔ کے محبوب کی کوئی واضح تصویر نہیں بنتی، البتہ عشق کے ماورائی تصوّر کے بجائے مادّی سطح پر محبوب کے بدن سے غالبؔ کی دل چسپی کا انداز ہ یقیناً ہوتا ہے۔ ان اشعار میں جنسی جذبے کی کششِ ثقل عشق کو زمینی سطح سے اوپر نہیں اٹھنے دیتی۔ اس قسم کے اشعار میں غالبؔ لفظی یا معنوی، کسی قسم کی تعقید کو روا نہیں رکھتے اور نہ ہی فکری تجرید سے کوئی پیچیدگی پیدا کرتے ہیں، چناں چہ ان اشعار میں 'بدنیت' کی حاوی فضا انھیں 'پا بہ گل' رکھتی ہے۔ کلامِ غالبؔ میں جمالیاتی تجربے کی یہ بھی ایک مخصوص جہت ہے جو قاری کے حسرت زدہ دل کے لیے تسکین کا وسیلہ ہے۔ صورتِ حال اس وقت اور بھی واضح ہو جاتی ہے جب ان اشعار کے پہلو بہ پہلو محبوب کے پیکر سے متعلق وہ اشعار بھی پیشِ نظر ہوں جن پر جنسی جذبے کی گرفت قدرے ہلکی ہے اور جو اپنی تجرید کے سبب غالبؔ کے مزاج سے زیادہ ہم آہنگ ہیں۔ یہاں غالبؔ کا مخصوص پیرایۂ اظہار معنوی انسلاکات اور تلازمات کی مدد سے دلالتوں کا نیا سلسلہ خلق کر دیتا ہے۔ محبوب

کے سراپا سے متعلق یہ اشعار اپنی فضا کے اعتبار سے کس درجہ منفرد ہیں:

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم　　میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم　　قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

سایے کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر　　تو اس قدِ رعنا سے جو گلزار میں آوے

اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقتِ آرائش　　لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمون عالی ہے

ترے جواہرِ طرفِ کُلہ کو کیا دیکھیں　　ہم اوجِ طالعِ لعل و گہر کو دیکھتے ہیں

رچ گیا جوشِ صفا سے زلف کا اعضا میں عکس　　ہے نزاکت جلوہ اے ظالم سیہ فامی تری

ہو کے عاشق وہ پری رُخ اور نازک بن گیا　　رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اُڑتا جائے ہے

دل خون شدۂ کشمکشِ حسرتِ دیدار　　آئینہ بدستِ بُتِ بدمستِ حنا ہے

یہ اشعار بھی محبوب کے سراپا، اس کے قد و قامت اور زلف کی کیفیت سے متعلق ہیں، لیکن یہاں عالم ہی دوسرا ہے۔ ہوا و ہوس کا گزر نہیں، محبوب کی تمکنت اور اس کا وقار، تصوّر میں بھی کسی قسم کی گستاخی یا پیش قدمی کی اجازت نہیں دیتا۔ بالواسطہ پیرایۂ اظہار نے محبوب کی شخصیت میں عجب دلآویزی پیدا کر دی ہے کہ لعل و گہر بھی اس کی 'طرف کلہ' میں جگہ پا کر اپنی قسمت کی بلندی پر نازاں ہیں۔ 'ہم اوجِ طالعِ لعل و گہر کو دیکھتے ہیں' ظاہری سطح پر تو لعل و گہر کی خوبیِ قسمت کا بیان ہے لیکن غالبؔ نے اسے اپنی فن کاری سے محبوب کی درازئ قامت کا خوب صورت کنایہ بنا دیا ہے۔ 'اوج' کا لفظ اپنے سیاق و سباق میں نئی معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی طرح 'لباس نظم میں بالیدنِ مضمون عالی ہے' کا پیرایۂ بیان محبوب کی درازیِ قد کو پیش منظر میں ابھار دیتا ہے۔ مضمون عالی فقط مضمونِ شعر کی بلندی پر دلالت نہیں کرتا بلکہ 'عالی' کا محلِ استعمال کنایۃً محبوب کے قد کی درازی کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ ایسے موقعوں پر غالبؔ کی تخلیقیت 'دل کھول کے دریا کو بھی ساحل

باندھتی ہے، اور آسودہ نہیں ہوتی۔

غالبؔ نے اکثر اشعار میں مناظر کے بیان کے لیے ایسا پیرایہ اختیار کیا ہے کہ صورتِ حال ایک تصویر کی طرح آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ بصری اور سماعی پیکروں کی مدد سے یہ تصویر جمالیاتی تسکین کا وسیلہ ہیں۔ اس قسم کے اشعار میں غالبؔ، منظر یا صورتِ حال کے ان خطوط کو خصوصیت سے نمایاں کرتے ہیں جن کے ذریعے قاری کا تخیل، تصویر کے باقی خطوط خود مکمل کر لیتا ہے اور پورا منظر زندہ اور متحرک ہو جاتا ہے۔ شاعری کو مصوّری میں تبدیل کرنے کا یہ عمل دراصل ان خطوط کی دریافت سے عبارت ہے جو تصویروں میں جان ڈال دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالبؔ کے اشعار کو تصویروں میں ڈھالنے کے جتنے امکانات ہیں دوسرے شعرا کے یہاں مصوّری کے یہ امکانات نظر نہیں آتے۔ یہ اشعار حواس کے ذریعے قاری کے ذہن میں ایک تصویر کی طرح ابھرتے ہیں:

نیند اُس کی ہے، دماغ اُس کا ہے، راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر، پریشاں ہو گئیں

مجھے اب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا — کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبجو — یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا — بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس — زلفِ سیاہ رُخ پہ پریشاں کیے ہوئے
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو — سُرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے
اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ — چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

ہے جوشِ گل بہار میں یاں تک کہ ہر طرف — اڑتے ہوئے الجھتے ہیں مرغِ چمن کے پاؤں

ان اشعار میں غالبؔ کا قلم کسی مصوّر کا موقلم معلوم ہوتا ہے۔ یہ اشعار قاری کے ذہن تک آنکھوں کے راستے سے پہنچتے ہیں اور بے جان پیکروں کے بجائے زندہ کرداروں کی مانند مصروفِ عمل نظر

آتے ہیں۔ موسم بہار کی جو تصویر مثال کے آخری شعر میں ابھرتی ہے، حیرت انگیز ہے۔ حقیقی بہار میں بھی وہ جوشِ نمو نہیں جو لفظوں سے بنے اس مرقّعے میں موجود ہے۔ لفظوں کا یہ طلسم، شاعرانہ اندازِ بیان کے بجائے حقیقی منظر کا لطف رکھتا ہے بلکہ جوشِ بہار کی جو سرشاری یہاں ہے، حقیقی بہار میں بھی نہیں ہے۔ نیز یہ کہ غالبؔ نے گل اور باغ کی شادابی کے بیان پر اکتفا کرنے کے بجائے 'مرغِ چمن' کو پیش منظر میں رکھ کر تصویر کو ایک بامعنی بیانیہ میں تبدیل کر دیا ہے۔ اس طرح شعر میں بیک وقت تین کیفیتیں شامل ہوگئی ہیں۔ ایک تو فطرت کا حسن، دوسرے مصوّری کا لطف اور تیسرے بیانیہ کی معنی خیزی۔ دراصل طائر و گل کے رسومیاتی تلازمے نے اس مرقّعے میں ایک نئی جہت پیدا کر دی ہے کہ جس طائر کے لیے گل تک رسائی بھی دشوار تھی اور صیّاد سے لے کر گلچیں تک صدہا موانعات تھے۔ وہ قفس میں افسردہ بیٹھا صبا کی راہ دیکھا کرتا تھا کہ گل نہ سہی، نکہتِ گل ہی سے دل بہلا لے گا، وہی طائر ہجومِ گل میں گھر گیا ہے اور وصال کی سرشاری سے پا بہ گل ہے۔ شعر کی جمالیاتی کیفیت اس لیے بھی بڑھ گئی ہے کہ جس صورتِ حال کو مرغِ چمن کے لیے بہ ظاہر باعثِ پریشانی دکھا گیا ہے وہی درحقیقت اس کی زندگی کی سب سے بڑی راحت ہے۔ 'اڑتے ہوئے الجھتے ہیں مرغِ چمن کے پاؤں' ایسی لذت ہے جس سے نجات کا وہ مرغِ چمن خواہش مند ہی کب ہے؟ چمن میں جوشِ گل کا منظر دیکھنے کے ساتھ ہی قاری مرغِ چمن کی سرشاری اور نشاطِ وصل میں بھی غیر محسوس طور پر شامل ہو جاتا ہے۔

اس سیاق و سباق میں رنگوں سے غالبؔ کی دل چسپی اور بھی معنی خیز ہو جاتی ہے۔ غالبؔ کا مزاج، سکوں آشنا اور ہلکے رنگوں کے مقابلے میں شوخ رنگوں سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔ رنگوں کا وفور اور نشے کی حدوں کو چھو لینے والی تیزی، غالبؔ کی شاعرانہ شخصیت کے حاوی پہلو کو نمایاں کرتی ہے۔ بیشتر اشعار میں رنگوں کا وفور، تحرک سے ہم آمیز ہو کر 'موج' میں تبدیل ہو گیا ہے۔ رنگوں کی یہ کثرت غالبؔ کے احساسِ جمال کو مزید شوخ اور رنگین بنا دیتی ہے:

اے وائے! نالۂ لب خونیں نوائے گل   جو تھا سو موجِ رنگ کے دھوکے میں مر گیا

خوں ہے مری نگاہ میں رنگِ ادائے گل   سطوت سے تیرے جلوۂ حسن غیور کی

یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا   فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا

دل کہ ذوقِ کاوشِ ناخن سے لذت یاب تھا　　ناگہاں اس رنگ سے خوں نابہ ٹپکانے لگا

شیشۂ مے سروِ سبزِ جوئبار نغمہ ہے　　نشہ ہا شادابِ رنگ و ساز ہا مستِ طرب

مست کب بند قبا باندھتے ہیں　　نشہ رنگ سے ہے واشدِ گل

آئینہ بدست بُتِ بدمستِ حنا ہے　　دل خوں شدۂ کشمکش حسرتِ دیدار

یہ اشعار تو وہ ہیں جن میں رنگوں کی شوخی اور ان کا وفور تصویر کے منظر پر حاوی ہے۔ اگر ایسے اشعار بھی پیشِ نظر رکھے جائیں جن میں رنگ کا تفاعل بہت نمایاں تو نہیں ہے لیکن تصویر میں رنگ شامل ہے اور تاثر کو ابھارنے میں اہم کردار ادا کرتا ہے تو دیوانِ غالبؔ کا کم از کم ایک چوتھائی حصہ مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ رنگوں سے غالبؔ کی یہ دل چسپی ان کی رنگین نوائی کے اہم محرکات میں ہے۔

کلامِ غالبؔ کے اس محاکمے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہاں تنوع بہت ہے۔ حسن کے مظاہر سے سرسری گزرنے کے بجائے وہ دل کھول کر لطف اندوز ہوتے ہیں اور انوکھے زاویوں سے ان مظاہر کے نئے پہلوؤں کو منکشف کرتے ہیں۔ نئی بہار ایجاد کرنے کا موقع ہو یا حقیقی بہار میں نشہ رنگ کی دریافت کا، غالبؔ کا احساسِ جمال ہر موقعے پر اپنی انفرادیت کا نقش قائم کر دیتا ہے۔ مظاہرِ حسن کو تخلیقی شعور کا حصہ بنانے اور نئے رنگ و آہنگ میں پیش کرنے کا جو ہنر مرزا نوشہ کو آتا تھا، دوسرے کسی شاعر کو نصیب نہیں ہوا۔

◆◆

آفتاب احمد خاں

غالبؔ کا آشوبِ آگہی

غالبؔ کے جن اشعار نے میرے شعور کو اپنا مفہوم کریدنے پر اکسایا ہے، ان میں سے ایک شعر وہ ہے جس سے اس مضمون کا عنوان لیا گیا ہے:

مے سے کسے ہے طاقتِ آشوبِ آگہی
کھینچا ہے عجزِ حوصلہ نے خط ایاغ کا

مافیہ کے اعتبار سے میرے لیے اس شعر کا ماحصل 'آشوبِ آگہی' کی ترکیب تھی بلکہ یوں کہیے کہ وہ ذہنی کیفیت جو اس ترکیب کے ذریعے معرضِ اظہار میں آئی ویسے تو یہ ذہنی کیفیت آخری تجزیے میں سنجیدہ ادب بالخصوص المیہ ادب کی بنیاد ہے اور دنیا کا شاید ہی کوئی بڑا ادیب اور شاعر ایسا ہو جو کسی نہ کسی قسم کے آشوبِ آگہی میں مبتلا نہ رہا ہو خواہ اس نے بہ ایں الفاظ اس کا ذکر کیا ہے یا نہیں۔ ایک خاص قسم کا روحانی کرب تو خود تخلیقی عمل ہی کا حصہ ہے اور غالبؔ کے ہاں اس کا احساس ایک سے زیادہ جگہ ملتا ہے۔ غالبؔ کی ایک فارسی غزل کے مطلع میں تخلیقی فن کار کی تلاشِ حسن و ہیئت کا اظہار ان الفاظ میں ہوا ہے:

دیدہ ور آنکہ تا نہد دل بہ شمارِ دلبری
در دلِ سنگ بہ نگرد رقصِ بتانِ آذری

اور اس تلاش میں تخلیقی فن کار کے دل و دماغ پر جو گزرتی ہے اس کی تصویر اسی غزل کے مقطعے میں یوں کھینچی ہے:

بنی ام از گدازِ دل در جگر آتشے چو سیل
غالبؔ اگر دم سخن رہ بہ ضمیرِ من بری

غالبؔ کے آشوبِ آگہی کے بارے میں مجھے اکثر یہ خیال آتا تھا کہ اگر انھوں نے اس ذہنی کیفیت کے احساس و ادراک کے بعد برملا اس کا ظہار بھی کیا ہے تو یہ امر بذاتِ خود غالبؔ کی شخصیت اور اُن کے محسوسات و محرکات کے مطالعے کے سلسلے میں ایک گہری معنویت کا حامل ہے۔ اس شعر کے اندازِ بیان اور نفسِ مضمون سے اندازہ ہوتا تھا کہ غالبؔ نے یہ شعر عمر کی ایسی منزل پر کہا ہوگا جب آدمی زندگی میں بہت کچھ دیکھنے اور جھیلنے کے بعد محاسبۂ ذات کی طرف رجوع کرتا ہے مگر پھر معلوم ہوا کہ یہ شعر تو نسخۂ حمیدیہ میں موجود ہے جو ۱۸۲۱ء میں مرتّب ہوا تھا جب کہ غالبؔ کی عمر ۲۴ برس کی تھی۔ ۱۹۶۹ء میں بیاضِ غالبؔ بخطِ غالبؔ کی دریافت اور اشاعت ہوئی اور اس سے یہ ثابت ہوا کہ غالبؔ نے نسخۂ حمیدیہ کی ترتیب سے پہلے بھی ایک نسخہ ترتیب دیا تھا۔ یہ بیاض نسخۂ حمیدیہ کی ابتدائی شکل ہے اور نسخۂ حمیدیہ میں شامل بہت سا کلام بیاض میں موجود ہے اور آشوبِ آگہی والا شعر بھی، بیاض کی سالِ تکمیل کے بارے میں غالبؔ نے یہ ستم ظریفی کی ہے کہ ترقیمے کی عبارت میں دن اور مہینے کی تاریخ تو لکھ دی ہے مگر ہجری سنہ کی جگہ بنا کر خالی چھوڑ دی ہے۔ تقویم کے ایک حساب اور بعض دوسری شہادتوں کی بنا پر مولانا امتیاز علی عرشی صاحب کا خیال ہے کہ یہ بیاض رجب ۱۲۳۱ھ مطابق جون ۱۸۱۶ء میں مکمل ہوئی جب کہ غالبؔ کی عمر ۱۹ برس کے لگ بھگ تھی۔ نثار احمد فاروقی نے اس یادداشت کے پیشِ نظر جو بیاض کے ایک حاشیے پر درج ہے، یہ طے کیا ہے کہ یہ نسخہ ۱۸۱۹ء سے پہلے وجود میں آچکا تھا۔ مولانا غلام رسول مہر اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اس نسخے کی تکمیل رجب ۱۲۳۶ھ مطابق اپریل ۱۸۲۱ء میں ہوئی یعنی نسخۂ حمیدیہ کی تکمیل سے صرف سات مہینے قبل۔ خواجہ منظور حسین کے خیال میں داخلی اور خارجی شواہد کی بنا پر وثوق سے کہا جاسکتا ہے کہ اس نسخے کی کتابت ۱۸۱۸ء سے پہلے تو ہرگز ممکن نہیں، یہ ممکن ہے کہ نومبر ۱۸۱۹ء اور مہر صاحب کی مجوزہ تاریخ اپریل ۱۸۲۱ء کے درمیان کسی تاریخ کو تکمیل کو پہنچی ہو۔

'نو دریافت بیاض' میں کچھ ایسی غزلیات اور اشعار بھی ہیں جو نسخۂ حمیدیہ میں شامل نہیں کیے گئے اگرچہ ان کی تعداد بہت کم ہے زیادہ تعداد ان غزلیات، قصائد اور اشعار کی ہے جو اس نسخے میں اضافہ ہوئے ہوں اور جن کی تعداد ہی سے نہیں بعض فنی اور معنوی خصائص سے بھی یہی امر قرینِ قیاس ہے کہ ان دونوں نسخوں کی تدوین کے درمیان سات مہینوں سے زیادہ کا عرصہ گزرا ہوگا بہر حال یہ عرصہ مہینوں کا تھا یا برسوں کا یہ مسئلہ محققین کا ہے، اتنی بات طے ہے کہ بیاض نسخۂ حمیدیہ سے قبل مرتّب ہوئی اور یہ بلاشبہ غالبؔ کا پہلا مجموعۂ کلام ہے۔ خالص ادبی نقطۂ نظر سے

میں گزارش کروں گا کہ بیاض میں بیدلؔ کا رنگ بہت گہرا ہے۔ متن شروع ہی علی المرتضٰی اور حسن اور حسین کے بعد ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدلؔ کے نام سے ہوتا ہے مگر کلام کے نفسِ مضمون طرزِ احساس و ادراک اور اظہار و بیان کے وہ اسالیب جو بعد کو غالبؔ کے ہاں زیادہ چمک اٹھے ہیں کہیں پیدا اور کہیں پنہاں صورتوں پر صاف جھلکتے دکھائی دیتے ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ میں بیدلؔ کا یہ رنگ ہلکا اور پھیکا پڑنے لگا ہے۔ یہاں غالبؔ کی وہ منفرد آواز جس سے ہمارے کان خوب آشنا ہیں اپنے آپ کو پانے لگی ہے۔ اس مختصر سے عرصے میں اس قسم کے انقلاب کا رونما ہونا کچھ اس لیے تعجب کی بات نہیں کہ بڑا شاعر عموماً ابتدا ہی سے بڑا شاعر ہوتا ہے اور قطع منازل کے مرحلے بڑی سُرعت سے طے کرتا ہے۔ انگریزی شاعر کیٹس پچیس چھبیس برس کی عمر میں اپنا کل سرمایۂ بہار دنیا کو دے کر یہاں سے رخصت بھی ہو گیا تھا۔

مختصر یہ کہ بیاض، اگرچہ غالبؔ کی نوعمری کے کلام پر مشتمل ہے مگر اس میں غالبؔ کی شاعرانہ عظمت کی نشانیاں جابجا بکھری پڑی ہیں۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا بیاض اور نسخۂ حمیدیہ کے کلام میں ایک بیّن فرق بھی واضح نظر آتا ہے مگر یہ دونوں مجموعے غالبؔ کی شاعری کے ایک ہی دور یعنی پہلے دور کی یادگار ہیں جو تقریباً دس سال کی مدت کو محیط ہے۔

آشوبِ آگہی والے شعر کے سلسلے میں دور کے تعین کی جو بحث کی گئی ہے وہ اس سوال پر غور کرنے کے لیے ضروری تھی کہ وہ کون سا آشوبِ آگہی تھا جس نے غالبؔ کو بطور شاعر شروع دن ہی سے گھیر لیا تھا۔ اس المیہ احساس کی بنیاد اور نوعیت کیا تھی۔ اس بحث میں آگے بڑھنے سے پہلے یہ صراحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ یہ غالبؔ کی بوقلموں شخصیت کا ایک پہلو تھا۔ آشوبِ آگہی کسی نہ کسی صورت میں عمر بھر غالبؔ کے شاملِ حال رہا مگر اس ابتدائی دور میں نہ بعد کے کسی دور میں، غالبؔ اس ذہنی کیفیت سے کہیں مغلوب نہیں ہوئے، ایک مستقل 'سوزِ دروں' کے باوجود غالبؔ کے 'حسنِ طبیعت' اور 'ذوقِ جمال' نے کہیں ان کا ساتھ نہیں چھوڑا۔ کائنات کا حسن، قد و گیسو کا حسن، انسانی رشتوں کا حسن ہمیشہ ان کے لیے دل کش رہا اور زندگی سے ان کا تعلق خاطر بلکہ شیفتگی کا رشتہ ہمیشہ استوار رہا۔ گوئٹے کے لفظوں میں وہ دنیا میں بے مزہ مہمان بن کر نہیں رہے، وہ زندگی کے مسرّت آمیز اور نشاط انگیز پہلوؤں کے تابناک ادراک و احساس سے نہ صرف یہ کہ کبھی محروم نہیں ہوئے بلکہ ہمیشہ اس کا بہت شگفتہ اظہار بھی کرتے رہے۔ آشوبِ آگہی میں ڈوب کے نکلے ہوئے اشعار کا ذکر تو بعد میں آئے گا فی الحال تو وہ ہرے بھرے اور

چہکتے بولتے اشعار سنیے جن میں نوجوان غالبؔ کی حسنِ طرب اندوزی اور سرشاریٔ مزاج کا بھرپور اظہار ہوا ہے:

یک ذرّۂ زمیں نہیں بیکار باغ کا
یاں بادہ بھی فتیلہ ہے لالے کے داغ کا

گل کھلے، غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
سرخوشِ خواب ہے وہ نرگسِ مخمور ہنوز

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

ترے سرو رعنا سے یک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

اسدؔ بہار تماشائے گلستانِ حیات
وصالِ لالہ عذاراں سرو قیامت ہے

خبر نگہ کو نگہ چشم کو عدو جانے
وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے

اسدؔ یہ موسم گل، در طلسم کنج قفس
خرام تجھ سے، صبا تجھ سے، گلستاں تجھ سے

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب
شیشہ مے سرو سبز جوئبار نغمہ ہے

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بصد ذوق
آئینہ بہ اندازِ گل آغوش کشا ہے

کرے ہے بادہ ترے لب سے کسبِ رنگ فروغ
خطِ پیالہ سراسر نگاہ گلچیں ہے

بجا ہے گر نہ سنے نالہ ہائے بلبل زار
کہ گوشِ گل نم شبنم سے پنبہ آگیں ہے

ہے وصل ہجر عالم تمکین و ضبط میں
معشوق شوخ و عاشق دیوانہ چاہیے

یہ اشعار جو میں نے ابھی آپ کی خدمت میں پیش کیے سب کے سب 'نودریافت بیاض' سے چنے گئے ہیں، ان میں مزاج کی جو کیفیت موج تہ نشیں کی طرح رواں ہے اسے ایک ایسی خوشگوار اور طربیہ کیفیت ہی کہا جاسکتا ہے جو زندگی سے لطف اٹھانے، اس کی لذتوں سے بہرہ یاب ہونے، اس کے نور و نغمہ سے اپنا سینہ بھرنے کی خواہش سے لبریز ہو۔ ان میں سے اکثر اشعار ایسے ہیں جو کلامِ غالبؔ کے انتخاب کرنے والوں کی بے دریغ کاٹ چھانٹ کی زد سے بھی سلامت بچ نکلے اور متداول دیوان کے ذریعے ہم تک پہنچ چکے ہیں، میں نے یہاں ان کو یاد دلانا اس لیے ضروری سمجھا کہ جب میں آپ کے سامنے غالبؔ کے 'سوزِ دروں' اور آشوبِ آگہی کی آنچ سے تپے ہوئے اشعار کا تجزیہ پیش کروں تو غالبؔ کے 'حسنِ طبیعت' اور 'ذوقِ جمال' کی نرم پھوار سے نکھرے ہوئے اشعار بھی آپ کے دماغ میں گونج رہے ہوں۔ اب ہم اس سوال کی طرف لوٹتے ہیں جو اس مضمون کا اصل موضوع ہے یعنی یہ کہ غالبؔ کے آشوبِ آگہی کی بنیاد اور نوعیت کیا تھی۔ نودریافت بیاض کے مطالعے ہی سے کچھ کچھ اس کا سراغ ملنے لگتا ہے۔ پہلی چیز جو اس ضمن میں نمایاں طور پر نظر آتی ہے یہ ہے کہ اس نوعمری کے زمانے میں بھی غالبؔ کو حیات و کائنات کے حسن و جمال کے ساتھ ساتھ ان میں چھپے ہوئے ازلی ابدی المیہ کا شدید احساس تھا۔ یہ احساس اور اس کے ساتھ لپٹا ہوا کرب مختلف علامات کے ذریعے ظاہر ہوا ہے:

کارگاہِ ہستی میں لالہ داغ ساماں ہے
برقِ خرمنِ راحت، خونِ گرمِ دہقاں ہے
غنچہ تا شگفتن ہا، مرگ عافیت معلوم
باوجود دل جمعی، خواب گل پریشاں ہے

نالہ سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک
آسماں بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے

مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے
آئینہ خانے میں کھینچے لیے جاتا ہے مجھے

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیِ آزادی
ہوئی زنجیرِ موجِ آب کو فرصت روانی کی

اپنی شاعری کے پہلے دور یعنی نو دریافت بیاض اور نسخۂ حمیدیہ کے بعد کے دور میں حیات وکائنات کے بارے میں اپنی ایک بصیرت کو غالبؔ نے اس طرح بیان کیا ہے:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے، خونِ گرم دہقاں کا

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ اس شعر کا دوسرا مصرع یعنی

ع ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

اپنی اوّلین شکل میں اوپر درج کیے گئے اشعار میں سے پہلے شعر کا دوسرا مصرع تھا یعنی:

ع برقِ خرمنِ راحت خونِ گرم دہقاں ہے

لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اوپر درج کیے گئے تمام اشعار کا مرکزی تصور وہی ایک بصیرت ہے یعنی

ع مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

لالہ داغ ساماں، خواب گل پریشاں، عالم کفِ خاکی، آئینہ خانے میں شکستِ دل، کشاکش ہائے

ہستی کے ہوتے ہوئے، سعیٔ آزادیٔ بے کار، ضدین کے یہ جوڑے جو غالبؔ نے ان اشعار میں جمع کیے ہیں، محض ایک بنیادی حقیقت پر دلالت کرتے ہیں۔ تعمیر میں خرابی، اس احساس و ادراک کے ساتھ ہی ساتھ نوجوان غالبؔ کے ذہن میں حیات و کائنات کے متعلق وہ بنیادی سوالات بھی پیدا ہونے لگے تھے جو تمام عمر ان کے شعور وفہم پر منڈلاتے رہے بیاض کے یہ اشعار دیکھیے جو سب کے سب متداول دیوان میں بھی موجود ہیں:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا
پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا
افسوں انتظار، تمنا کہیں جسے

کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا
آئینہ فرشِ شش جہت انتظار ہے

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے

لیکن اس ہری بھری دنیا میں انسان کی آرزوؤں اور تمناؤں کا کیا ذکر انسان تو پورا چمن اٹھا کر کلیجے میں رکھ لے مگر اس کی زندگی کی حقیقت کیا ہے اس المیہ کا اتنا اثر انگیز اظہار غالبؔ کے اس شعر کے علاوہ مشکل ہی سے کہیں نظر آئے گا:

میں چشم وا کشادہ و گلشن نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنم خورشید دیدہ ہوں

وجود میں چھپے ہوئے المیہ کے شدید احساس کے ساتھ جینے کی لگن، زندگی سے بہر حال رشتہ استوار رکھنے کی خواہش کہ وہ بھی نوجوان غالبؔ کی شخصیت کا ایک حصہ ہے بذاتِ خود ایک اذیت ناک تصور میں بدل جاتی ہے:

اسد فریفتۂ انتخابِ طرزِ جفا
وگرنہ دلبریٔ وعدۂ وفا معلوم

تماشائے گلشن، تمنائے چیدن
بہار آفرینا، گنہگار ہیں ہم

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

حاصلِ الفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو
دل بہ دل پیوستہ گویا یک لب افسوس تھا

دیوانگی اسد کی حسرت کش طرب ہے
در سر ہوائے گلشن در دل غبار صحرا

اذیت کا ایک اور پہلو Nostalgia یعنی گزرے ہوئے ایام کی یاد کی صورت میں بھی اس نوعمری کے زمانے ہی سے غالبؔ کے ہاں نظر آنے لگتا ہے اس کیفیت کی موجودگی سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ غالبؔ نے چند ہی برسوں میں زندگی کے مختلف النوع تجربات کا رس نچوڑ لیا تھا۔

اسدؔ افسردگی، آوارۂ کفر و دیں ہے
یاد روزے کہ نفس در گرۂ یارب تھا

بے دلی ہائے اسد افسردگی آہنگ تر
یاد ایامے کہ ذوق صحبت احباب تھا

عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

آتا ہے داغ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے حساب بے گنہی اے خدا نہ مانگ

آپ کو معلوم ہی ہے کہ بعد میں غالبؔ نے حسابِ بے گنہی کی ترکیب کو 'مرے گناہ کا حساب' میں تبدیل کر کے شعر میں ایک اور ہی جہت کا اضافہ کر دیا۔ دراصل تو خدا کے سامنے بے گناہی کا نہیں گناہ کا حساب ہی ہو سکتا ہے۔ اس تبدیلی سے نہ صرف خیال زیادہ صاف ہو گیا بلکہ کردہ گناہوں کے حساب سے ناکردہ گناہوں کی حسرت کے یاد آنے کا جواز نکل آیا اور نفسیاتی نکتے کی وجہ سے شعر میں گویا ایک نئی جان پڑ گئی۔

زندگی سختیاں جھیلنے اور آزار اٹھانے کا نام سہی لیکن آخر زندگی ہے جو غالبؔ کو ہر صورت میں قبول ہے:

برنگہ سایہ ہمیں بندگی میں ہے تسلیم
کہ داغ دل بہ جبیں کشادہ رکھتے ہیں

تماشائے گلشن، تمنائے چیدن
بہار آفرینا، گنہگار ہیں ہم

زمانہ سخت کم آزار ہے بجان اسد
وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں

غم اور افسردگی سے نمٹنے کے لیے جس تب و تاب اور جس ہمت اور حوصلہ کی ضرورت ہے، وہ بھی موجود ہے:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

اے بال اضطراب کہاں تک فسردگی
یک پر زدن تپش میں ہے کار قفس تمام

ایک طرف اس قسم کی خود اعتمادی کا اظہار اور دوسری طرف اپنے اندر جھانکنے، اپنے آپ کو جاننے، اپنی داخلی کشمکش اور اپنی فطرت کے متضاد تقاضوں سے آنکھیں چار کرنے کی کوشش اور

اس متعلقہ ذہنی کیفیت میں ڈوبے ہوئے کچھ اشعار کہ جن میں سے کوئی شعر بھی متداول دیوان میں شامل نہیں:

وفا مقابل و دعوائے عشق بے بنیاد
جنون ساختہ و فصلِ گل قیامت ہے

نہیں ہے حوصلہ پامردِ کثرتِ تکلیف
جنون ساختہ حرز فسون دانائی
خرابِ نالۂ بلبل شہیدِ خندہ گل
ہنوز دعوی تمکین و بیم رسوائی
ہزار قافلۂ آرزو بیاباں مرگ
ہنوز محمل حسرت فروش خود رائی
وداعِ حوصلہ، توفیقِ شکوہ، عجزِ وفا
اسد ہنوز گمانِ غرور مرزائی

یہاں یہ ذکر کرتا چلوں کہ دوسرا شعر بیاض میں ہے مگر نسخۂ حمیدیہ میں شامل نہیں کیا گیا اور مقطعے میں 'غرور مرزائی' کی ترکیب نسخۂ حمیدیہ میں 'غرور دانائی' میں تبدیل کردی گئی ہے۔ اوپر کے دو اشعار میں 'جنون ساختہ' کی ترکیب استعمال ہوئی اسے ذہن میں رکھیے اس کی توضیح اور اہمیت کی بحث ذرا بعد میں آئے گی، فی الحال میں نسخۂ حمیدیہ کے اس مشہور قصیدۂ منقبت کے کچھ اشعار پیش کرتا ہوں جو متداول دیوان میں بھی موجود ہیں اور جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس عمر میں بھی غالب کے دل و دماغ کو کن بنیادی سوالوں نے پریشان کر رکھا تھا:

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں
ہرزہ ہے نغمۂ زیر و بم ہستی و عدم
لغو ہے آئینۂ فرق جنون و تمکیں
لاف دانش غلط و نفع عبادت معلوم
درد یک ساغر غفلت ہے چہ دنیا و چہ دیں

عشق بے ربطیِ شیرازۂ اجزائے حواس
وصل افسانۂ اطفالِ پریشاں بالیں
کس نے دیکھا جگر اہلِ جنوں نالہ فروش
کس نے پایا اثر نالۂ دل ہائے حزیں
سامع زمزمۂ اہلِ جہاں ہوں لیکن
نہ سرو برگ ستائش نہ دماغ نفریں

ایک اور عنوان جو ممکن ہے غالبؔ کے آشوبِ آگہی میں شامل ہو وہ شاعری میں اظہارِ ذات اور دل کا معاملہ کھولنے سے متعلق ہے۔ بطور شاعر غالبؔ نے تو سخن گوئی کا یہی مصرف قرار دیا تھا۔ مگر اہلِ محفل کو شکایت تھی کہ معاملہ کھلتا نہیں بلکہ الجھ جاتا ہے۔ یہ شکایت اتنی عام ہوئی کہ حکایت بن گئی اور ہم عصروں نے تو جوان غالبؔ کے متعلق یہ بات مشہور کرا دی کہ:

کلام میرؔ سمجھے اور زبانِ میرزا سمجھے
مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

اب قیاس فرمائیے کہ ایک نوخیز شاعر کے لیے کہ جسے اپنی تخلیقی صلاحیتوں پر پورا یقین ہو اور جو اپنی دانست میں 'رنگ بہار ایجادیٔ بیدلؔ' کی پیروی میں 'باغ تازہ' کی طرح ڈال رہا ہو، اہلِ محفل کا یہ رویّہ کس قدر کرب و اذیت کا باعث بن سکتا ہے۔ ایک دفعہ تو غالبؔ نے ذرا دل کڑا کر کے بے پروائی سے یہ کہہ دیا کہ:

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا
نہ ہوئے گر مرے اشعار میں معنی نہ سہی

مگر اسی نسخۂ حمیدیہ میں کہ جہاں یہ شعر پہلی دفعہ درج ہوا ہے، یہ رباعی بھی موجود ہے کہ جس میں دل کی بات کہی ہے اور اصل مسئلے کا اعتراف کیا ہے:

مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
سن سن کے اسے سخنورانِ کامل
آسان کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل

غالبؔ کے آشوبِ آگہی کا ایک اور عنوان بھی اسی زمانے میں ان کے کلام میں ابھرنے لگا تھا یعنی ملکی حالات و کوائف کے بارے میں ایک حساس اور باشعور شاعر کی حیثیت سے ان کا ردِ عمل۔ اس سلسلے کا ایک شعر اپنے مرکوز تاثر کے لحاظ سے بے مثل ہے:

گلشن میں بندوبست بہ ضبط دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج

جیسا کہ آپ کو معلوم ہے کہ یہ شعر متداول دیوان میں موجود ہے اگر چہ بہ ضبط دگر کی ترکیب کو رنگ دگر بنادیا گیا ہے۔ اکثر شارحین نے اس شعر کی تشریح میں بڑی موشگافیاں کی ہیں مجھے ذاتی طور پر اس کی سیاسی تعبیر زیادہ قابلِ قبول معلوم ہوتی ہے۔ غالبؔ کے عہد میں یعنی انیسویں صدی کے شروع ہی سے گلشن تو سمٹ کے لال قلعے میں محدود ہو گیا تھا، باقی ہر جگہ اغیار کا قبضہ تھا اور لال قلعے میں رہنے والے کی گردن کا طوق لال قلعے کا حلقہ بیرون در تھا۔ چناں چہ ان حالات سے بے قرار ہو کر غالبؔ نے اسی زمانے میں یہ فریاد بھی کی:

اے پرتو خورشید جہاں تاب ادھر بھی
سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

یہ تو صحیح معنوں میں فریاد ہوئی مگر خود اظہارِ سخن بھی تو ایک قسم کی فریاد ہے کہ اس سے بھی دل کشادہ ہوتا ہے:

دل کو اظہارِ سخن انداز فتح الباب ہے
یاں صریر خامہ غیر از استکاکِ در نہیں

اور اظہارِ سخن میں چھپا ہوا راز بھی غالبؔ نے ابتدا ہی میں پالیا تھا:

کھلتا کسی پہ کیوں مرے دل کا معاملہ
شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

غالبؔ کے آشوبِ آگہی کے جس تازہ عنوان کا ذکر میں نے ابھی چھیڑا ہے اس میں خواجہ منظور حسین صاحب کی تحقیق ایک نئی جہت کا اضافہ کرتی ہے۔ خواجہ صاحب نے اپنی کتاب 'تحریک جدوجہد بطور موضوع سخن' میں سیّد احمد شہید اور شاہ اسماعیل شہید کی تحریک سے غالبؔ کے فکری اور جذباتی ربط و تعلق کا کھوج لگایا ہے۔ ان کا ارشاد ہے:

''نو دریافت بیاض کے ایک شعر سے ظاہر ہوتا ہے کہ میرزا کے روحانی اتالیق اور سرپرست شاہ اسماعیل انھیں سیّد صاحب کے حلقۂ ارادت میں شامل ہونے کی ترغیب دے رہے ہیں۔ یہ ۱۸۱۸ء کا وہی زمانہ ہے جس میں ولی اللّٰہی خاندان کی تقلید میں مومنؔ اور ذوقؔ سیّد صاحب کے سلسلے میں شامل ہوئے:

اے اسد واشدنِ عقدۂ غم گر چاہیے
حضرت زلف میں جوں شانۂ دل چاک چڑھا

سیّد صاحب سے اظہارِ ارادت مندی سے لے کر اس کے ضمنات سے عاجز آنے اور ان سے عملاً گریز کرنے تک، میرزا جن جن کیفیتوں سے گزرے ان کی روداد کچھ نئی بیاض اور کچھ نسخۂ بھوپال میں موجود ہے یہ واردات غالؔب کی تخلیقی کدوکاوش کا عمر بھر مرکز و محور بنی رہی۔ اس کے ابتدائی مراحل کا اندازہ بیاض کے ان اشعار سے ہو جائے گا:

وردِ اسم حق سے دیدارِ صنم حاصل ہوا
رشتۂ تسبیح تار جادہ منزل ہوا

اے خوشا شوق سبک تازِ شہادت کہ اسد
بے تکلف بہ سجود خمِ شمشیر آیا

شامِ فراقِ یار میں جوش خیرہ سری سے ہم نے اسد
ماہ کو وردِ تسبیحِ کواکب جائے نشینِ امام کیا

'جوش خیرہ سری' میں اس جذبے کی طرف اشارہ ہے جو سیّد صاحب کی امامت کا اقرار کرنے اور صفِ مجاہدین میں شامل ہونے کے وقت ان کے دماغ میں موجزن تھا، زیادہ وقت نہ گزرا تھا کہ غالؔب نے اپنے مسخر ہونے کو ایک دوسری نظر سے دیکھنا شروع کر دیا:

آخر کار گرفتار سر زلف ہوا
دل وارفتہ کہ بیگانہ ہر مذہب تھا
یاد روزے کہ نفس در گرۂ یارب تھا

اس سے پتا چلتا ہے کہ جب بیاض کا یہ مصرع کہا گیا تو اس وقت تک میرزا صاحب کا مذہبی جوش اور عسکری جذبہ فرو ہو چکا تھا۔ اس کی مزید شہادت بعد کے کلام سے ملتی ہے:

شرح اسباب گرفتاری خاطر مت پوچھ
اس قدر تنگ ہوا دل کہ میں زنداں سمجھا

(سفرِ عشق میں کی ضعف نے راحت طلبی)

مجبوری و دعوائے گرفتاری الفت
دست تہ سنگ آمدہ احرام وفا ہے

دل کو ہم صرف وفا سمجھے تھے کیا معلوم تھا
یعنی یہ پہلے ہی نذر امتحاں ہو جائے گا''

'تحریک جدو جہاد' سے غالبؔ کے کشش و گریز کے رشتے کی گرہ خواجہ صاحب نے اس طرح کھولی ہے:

''شاہ اسماعیل نے اپنی مقناطیسی شخصیت اور مجاہدانہ حرارت کے زور سے نوجوان میرزا کو کچھ دیر کے لیے زبردستی سیّد احمد شہید کے حلقۂ ارادت میں داخل کرایا اور درپے وہ اس کے تھے کہ انھیں اپنے ساتھ میدانِ کارزار میں بھی گھسیٹیں مگر ان کی ذات سے انتہائی شیفتگی اور جذباتی ہم فکری کے باوجود اپنے بے تکلف دوست فضل حق کی مشفقانہ روک تھام اور ڈانٹ ڈپٹ اور خود اپنی وارستہ مزاجی اور ذوق کام جوئی کی بدولت جو بچپن ہی سے ان کی خصلت بن چکے تھے، ان کا جہاد کا ولولہ جسے بعد میں انھوں نے 'جنون ساختہ' قرار دیا کچھ دیر تو اُبلا پھر بیٹھ گیا مگر یہ جذبہ ان کے دست و بازو کے رگ و پے سے نکل کر ان کے دل و دماغ میں سما گیا اور برابر اظہار پاتا رہا''۔

خواجہ صاحب نے غالبؔ کے جن بے شمار اردو اور فارسی اشعار کو تحریک جدو جہاد سے غالبؔ کے ربط اور لاتعلقی، خصوصاً ان سے پیدا شدہ نفسیاتی گتھیوں کے ثبوت میں پیش کیا ہے ان میں سے بعض کی تشریح و تعبیر میں اختلاف کی گنجائش تو یقیناً موجود ہے۔ ایک تو اس لیے کہ غزل کے اشعار کا ایمائی اور اشاراتی انداز ایک سے زیادہ مفہوم کا حامل ہو سکتا ہے اور دوسرے

اس لیے کہ خواجہ صاحب کی تحقیق نے صرف غالبؔ ہی نہیں اس دور کی تمام شاعری کی تشریح وتعبیر کو ایک ایسی نئی اور اَن دیکھی راہ پر لا ڈالا ہے کہ ان کے ساتھ قدم بہ قدم چلنے کے لیے ہمیں اپنے تمام مروّجہ تصورات اور مفروضات کو ترک کرنا پڑتا ہے اور یہ آسان کام نہیں لیکن مشکل یہ ہے کہ اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ تحریک جدو جہاد نے غالبؔ کے تخلیقی شعور کی بیداری کے زمانے میں ہمارے اہلِ فکر و دانش کے ذہنوں میں ایک ہیجان و اضطراب کی کیفیت پیدا کر رکھی تھی۔ علماء اور فضلا اور خطیب اس سے متاثر تھے اور مسجد و مدرسے میں ایک ہنگامہ بپا تھا تو پھر شعرا اس سے کیوں کر الگ تھلگ رہ سکتے تھے ذوقؔ اور مومنؔ کی اس تحریک سے وابستگی تو ایک مسلمہ امر ہے۔ غالبؔ کا معاملہ ذرا مختلف ہے، انھیں تحریک کے رہنماؤں یعنی سیّد احمد شہید اور شاہ اسماعیل شہید سے ارادت اور عقیدت تھی مگر بقول حالیؔ گاڑھے دوست وہ مولانا فضل حق خیر آبادی کے تھے جو تحریک کے سخت مخالف تھے۔ مولانا کی فرمائش پر غالبؔ نے مسئلہ امتناع نظیر خاتم النبیین پر ایک مثنوی بھی لکھی تھی اگر چہ اس میں وہ مولانا کے مسلک کی مکمل پیروی، تحریک سے اپنے لگاؤ کی بنا پر نہ کر پائے جس کی وجہ سے مولانا اُن سے خفا بھی ہوئے، کہنے کا مقصد یہ ہے کہ غالبؔ کا اپنے وقت کے مسائل سے اثر پذیر نہ ہونا قرینِ قیاس نہیں ہاں یہ ضرور ہے کہ تحریک کی موافقت یا مخالفت میں ان کا رویہ مذہبی اور دینی رہنماؤں کا سا نہ تھا اور نہ ہو سکتا تھا۔ غالبؔ تو شاعر تھے، ان کا ذہنی خمیر اور ہی قسم کی مٹی سے اٹھایا گیا تھا اور ان کے دل و دماغ اور ہی قسم کے سانچے میں ڈھلے ہوئے تھے، جو اُن کے ہم عصر شعرا سے بھی مختلف تھا، حق تو یہ ہے کہ غالبؔ اپنی طبعی تشکک پسندی اور کچھ اپنے معروضی نقطۂ نظر کی بدولت یقینِ محکم کی سعادت سے اکثر محروم رہے۔

'تحریک جدو جہاد' کو ایک بڑا دھچکا تو ۱۸۱۷ء کے آخر میں امیر خاں کی سپر افگنی اور انگریزوں سے مصالحت کے وقت لگا، مگر اس کے باوجود تحریک جاری رہی اور آخر اس کا میدانِ عمل دلّی سے سیکڑوں میل دور میدانِ کارزار بن گیا۔ ۱۸۳۱ء میں معرکہ بالا کوٹ کے دوران سیّد احمد بریلوی اور شاہ اسماعیل شہید ہوئے مجاہدین کی جماعت کا شیرازہ بکھرنے لگا اور فی الجملہ تحریک میں کوئی جان باقی نہ رہی جیسا کہ خواجہ منظور حسین صاحب نے دکھایا ہے۔ غالبؔ عملی طور پر کبھی تحریک میں شامل نہیں ہوئے بلکہ اس کے بارے میں ہمیشہ کشش و گریز کی ایک طرفہ ذہنی کشمکش میں مبتلا رہے، مگر چوں کہ یہ کیفیت غالبؔ کی روح کی گہرائیوں میں اتر چکی تھی اس لیے وہ ایک طویل عرصے تک مختلف النوع طریقوں سے ان کے کلام میں اظہار پاتی رہی۔ لہٰذا کچھ

عجب نہیں کہ جس آشوبِ آگہی کا غالبؔ نے ذکر کیا ہے اس کی ایک بنیاد یہ بھی ہو۔

غالبؔ کا 'دیدۂ بینا'، 'قطرے میں دجلہ' اور 'جزو میں کل' دیکھنے کی صلاحیت رکھتا تھا۔ ان کے آئینۂ ادراک میں اپنے زمانے کا عکس بھی جھلک اٹھتا ہے۔ یوں تو اُن کے کلام سے بہت سی ایسی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں کہ جہاں انھوں نے ایک نئے دور کا خواب دیکھا یا اس کی بشارت دی مگر میں یہاں ان کی صرف ایک فارسی غزل کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ ۲ر اکتوبر ۱۸۵۵ء میں اپنے ایک شاگرد انور الدولہ شفق کے نام ایک خط میں غالبؔ نے لکھا ہے کہ کئی برس بعد شب کو ناگاہ ایک نئی زمین خیال میں آئی طبیعت نے راہ دی اور نو بیت کی غزل تمام کی اور آپ اپنے کلام پر وجد کیا۔ اس کے بعد غزل کی نقل ہے:

اے ذوقِ نوانجی، بازم بہ خروش آور
غوغائے شبیخو نے، بربنگہٴ ہوش آور
گر خود نجہد از سر از دیدہ فرو بارم
دل خون کن و آں خوں را در سینہ بجوش آور
ہاں ہمدمِ فرزانہ دانی رہ ویرانہ
شمع کہ نہ خواہد شد از باد خموش آور
شورابۂ ایں وادی تلخ است اگر رانی
از شہر بہ سوئے من سرچشمۂ نوش آور
دانم کہ درے داری ہر جا گزرے داری
مے گر نہ دہد سلطاں از بادہ فروش آور
گر مغ بہ کدو ریزد بر کف نہ و راہی شو
ور شہ بہ سبو بخشد بردار و بدوش آور
ریحاں و مد از مینا، رامش چکد از قلقل
آں در رہ چشم افگن ایں از پے گوش آور
گاہے بہ سبک دستی از بادہ ز خویشم بر
گاہے بہ سیہ مستی از نغمہ بہوش آور
غالبؔ کہ بقائش باد، ہمپائے تو گر ناید
بارے غزلے فردے زاں موئینہ پوش آور

یہ غزل ایک طویل عرصہ ہوا خطوطِ غالبؔ کے مطالعے کے دوران پہلی بار میری نظر سے گزری اور اس میں مجھے شروع ہی سے ایک ایسی کشش محسوس ہوئی کہ میں بار بار اس کی طرف لوٹتا رہا اور اس کے رنگ و آہنگ سے اثر پذیر ہوتے اور اس کے معانی کی تہوں تک پہنچنے کی کوشش کرتا رہا۔ ذرا اس غزل کے جستہ جستہ اشعار پر غور کیجیے اور ان میں جاری و ساری جذبہ و خیال کی مرکزی رو کو بھی نظر میں رکھیے۔ پہلے شعر میں غالبؔ نے اپنی ذوق نوا سنجی سے یہ حسرت بھری التجا کی ہے کہ وہ ایک بار پھر ان کو گرم خروش کرے اور ان کے 'بنگۂ ہوش' پر شبخون مارے، وہی بنگۂ ہوش جس میں آشوبِ آگہی بھی شامل تھا۔ دوسرے شعر میں تند و تیز مگر رکے ہوئے جذبات کے بے پایاں اظہار کی خواہش ہے، یہ دونوں شعر معنوی اعتبار سے ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ تیسرے شعر سے البتہ ایک قسم کا گریز شروع ہوتا ہے، اس میں غالبؔ نے ایک ایسے 'ہمدم فرزانہ' کو خطاب کیا ہے جو 'رہ ویرانہ' سے آگاہ ہے اور اسے ایک ایسی شمع جلانے کو کہا ہے کہ جسے ہوا بجھا نہ سکے۔ یہاں ذرا یاد کیجیے کہ برسوں کے بعد فیضؔ نے اسی خیال کو آگے بڑھا کے یوں کہا ہے:

پھر سے بجھ جائیں گی شمعیں جو ہوا تیز چلی
لا کے رکھو سرِ محفل کوئی خورشید اب کے

اسی مضمون میں یہ ذکر آیا ہے کہ شمع خاموش کی علامت اکثر غالبؔ نے مغلیہ سلطنت کے دمِ زوال کے لیے استعمال کی ہے، اس تناظر میں دیکھیے تو ایک اور شمع کی خواہش کہ جسے ہوا خاموش نہ کر سکے ایک نئی سلطنت کے قیام کی خواہش قرار دی جا سکتی ہے لیکن یہ 'ہمدم فرزانہ' جو 'رہِ ویراں' سے آشنا ہے، کون ہے؟ یہ قبا کس کی قامت پر چست آئی ہے؟ اگلے شعر میں اسی سوال کے جواب کی طرف ایک اشارہ ملتا ہے، یہاں غالبؔ نے 'ہمدم فرزانہ' سے کہا ہے کہ اس وادی کا آبِ شور تو تلخ ہو گیا، اگر تم واقعی فیاض آدمی ہو تو پھر شہر سے میری طرف 'سرچشمۂ نوش' بہاؤ گویا اب اس وادی اور اس کے ساکنوں سے تو کوئی امید باقی نہیں رہی، اب اگر امید ہے تو یہی کہ 'ہمدم فرزانہ' ہی اس وادی کے لیے آبِ حیات مہیا کرے۔ اس سے اگلے یعنی پانچویں شعر میں 'ہمدم فرزانہ' کی ایک اور صفت یعنی اس کی دسترس کا ذکر ہے۔ غالبؔ نے جس انداز سے 'ہمدم فرزانہ' سے خطاب اور اس کی جن صفات کا ذکر کیا ہے اس سے یہ امر بعید از قیاس نہیں کہ یہ وہی 'دادگرِ انگلینڈ' ہے جس کی ہر میدان میں برتری غالبؔ نے کئی جگہ تسلیم کی ہے۔ غزل کے باقی اشعار بظاہر رامش و رنگ کا سماں باندھتے ہیں، دراصل علامتی رنگ میں وہ ایک ایسی کھلی فضا ایک ایسے آزاد اور خوش گوار ماحول کی خواہش کا اظہار ہے جس میں زندگی پھلے پھولے اور مستی و ہوش

اور شعر و نغمے کی اقدار پنپ سکیں۔

مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ بعض دیگر غزلوں کی طرح یہ غزل بھی غالبؔ کے ایسے نادر تخلیقی لمحے کی یادگار ہے جب شاعر کے عمر بھر کے تجربات ایک مرکزی نقطے کے گرد روشن ہو کر گھومنے لگتے ہیں اور ان کی روشنی کے سایے دور دور تک پھیلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس غزل میں غالبؔ کے دل و دماغ پر انھیں اور اپنے آس پاس کی زندگی ماضی و حال کے جاں گداز احساس کے ساتھ ساتھ مستقبل میں ایک درماں کی تلاش اور ایک نئے دور زندگی کی آرزو صاف جھلکتی نظر آتی ہے۔ بہرحال اس غزل کے بارے میں یہ میرا ذاتی تاثر ہے۔ عام طور پر نقادوں نے جہاں تک مجھے علم ہے، اس غزل کا ذکر نہیں کیا۔ ماسوا رشید احمد صدیقی مرحوم کے، جنھوں نے غالبؔ پر اپنا ایک مضمون اسی غزل کو نقل کرتے ہوئے ختم کیا ہے، اگرچہ بغیر کسی صراحت کے۔

اس غزل کے لکھے جانے کے تقریباً دو سال بعد ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ برپا ہوا جس میں غالبؔ کے شہر دلّی کی اینٹ سے اینٹ بج گئی۔ یہ ہنگامہ تاریخی عمل کے ایک طویل سفر کی منزل تھی جہاں پہنچ کر برصغیر میں انگریزی اقتدار نے آخر انگریزی سلطنت کے قیام کی صورت اختیار کی اب گویا نقشہ ہی بدل گیا نہ مغل بادشاہ، نہ لال قلعہ، نہ دربار۔ اس ہنگامے کے بعد غالبؔ بارہ برس تک جیتے رہے۔ مگر یہ دور اُن کی اردو نثر کا دور ہے اور اس کی یادگار ان کے اردو خطوط ہیں اور چند اشعار۔ بطور شاعر یہ غالبؔ کی خاموشی کا زمانہ ہے۔ البتہ اپنے خطوط میں انھوں نے ۱۸۵۷ء کی روداد بڑی دردمندی سے رقم کی ہے۔ مگر یہ شہر اور اہلِ شہر کی روداد ہے شہریار کی نہیں۔ واقعہ یہی ہے کہ غالبؔ کو مغلیہ سلطنت کے مٹنے سے زیادہ ملال اور قلق دلّی کی تباہی اور بربادی کا تھا۔ اگر یہ درست بھی مان لیا جائے کہ اس ابتلا اور دار و گیر کے زمانے میں غالبؔ شہریار سے اپنی کوئی نسبت ظاہر نہیں کرنا چاہتے ہوں گے مگر جیسا کہ اکرام صاحب نے صاف لکھا ہے ایسی کوئی قلبی نسبت تھی بھی نہیں البتہ شہر اور اہلِ شہر سے جو نسبت تھی اس کی داستان الگ ہے، اس دورِ ابتلا میں غالبؔ کی بازپُرس تو ہوئی مگر کوئی خاص ذاتی مصیبت ان پر نازل نہیں ہوئی۔ تفتیش کے بعد ان کو بے ضرر قرار دے دیا گیا۔ حکیم نجف خاں کے نام جنوری ۱۸۵۸ء کے ایک مختصر سے خط سے ظاہر ہے کہ اس زمانے میں ان کے دل و دماغ پر کیا گزر رہی تھی:

> ''اس وقت میں مع عیال و اطفال جیتا ہوں۔ بعد گھڑی بھر کے کیا ہو کچھ معلوم نہیں۔ قلم ہاتھ میں لیے پر جی لکھنے کو چاہتا ہے مگر کچھ نہیں لکھ سکتا، اگر مل بیٹھنا قسمت ہے تو کہہ لیں گے ورنہ انا للہ و انا الیہ راجعون''۔

اس تمام عرصے کے دوران غالبؔ کی روح کی گراں باری نے اپنے دوستوں، عزیزوں اور شاگردوں کو خط لکھ لکھ کر آسودگی پائی۔ ان خطوں سے غالبؔ کی اداسی اور تنہائی صاف ٹپکی پڑتی ہے۔ اسے مٹانے کی کوشش میں وہ پرانی یادوں کی جوت جگاتے ہیں۔ شہر اور شہر کی زندگی کے مانوس منظروں کا ذکر کرتے ہیں، ان دوستوں کو یاد کرتے ہیں جو اَب بکھر گئے اور ان بزم آرائیوں کو جو اَب حقیقی معنوں میں نقش ونگار طاق نسیاں ہوگئیں۔ دلّی کی عام تباہی کا بیان ہو یا بارش کی زیادتی یا خشک سالی کا، کسی عالم میں بھی غالبؔ کی زندہ دلی جو انھیں ازل سے ودیعت ہوئی تھی، ان کا ساتھ نہیں چھوڑتی اور بظاہر ایک تاریک فضا بھی غالبؔ کے مزاح اور تفنن سے چمک چمک اٹھتی ہے۔

غالبؔ کی زندہ دلی دراصل ان کے مزاج کے ایک اور خصوصیت سے پیدا ہے اور وہ ہے زندگی بسر کرنے کی بے پایاں خواہش۔ یہ ان کی بنیادی افتادِ طبع ہے، آئندہ وگزشتہ کی تمناؤں اور حسرتوں کے آغوش میں پلا ہوا مزاج اب زندگی سے اپنا ربط روزمرہ کے واقعات وحالات اور انسانی رشتوں سے دل چسپی کی صورت میں ظاہر کرتا ہے۔ یہ عنصر غالبؔ کے خطوں میں بے اختیار ابھر آیا ہے یعنی غالبؔ کی شخصیت کی بنیادی انسانیت اور یہ وہ صفت ہے جو غالبؔ کے خطوں کو دیگر مشاہیر کے خطوں سے ممتاز کرتی ہے۔

ایک دوسرا عنصر جو غالبؔ کے خطوں میں نمایاں ہے وہ تسلیم ورضا اور قبولیت کی طرف میلان ہے جو غالبؔ کے آشوبِ آگہی کے زخموں پر مرہم رکھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ کہنا تو درست نہ ہوگا کہ تلخی اور غم وغصے سے غالبؔ نے یکسر نجات پائی۔ کبھی کبھی تو یہ زہر چھلک ہی پڑتا ہے مگر یہ ضرور ہے کہ اب زندگی کے بارے میں ایک معروضی نقطۂ نظر بھی ان کے ہاں ملنے لگا ہے۔ قربان علی بیگ کو ایک خط میں لکھتے ہیں: ''آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں یعنی اپنے آپ کو اپنا غیر تصور کرلیا ہے''۔ اس نقطۂ نظر کی بدولت عمر کی اس منزل میں غالبؔ کی فریاد کے لئے میں ایک روک تھام آگئی۔ ہے۔ 'نالہ پابند نَے' ہونے لگا ہے اب وہ اپنے آشوبِ آگہی کے باوجود اپنے آپ سے اور اپنے آس پاس کی دنیا سے صلح وآشتی کا رشتہ استوار کرنے کی کوشش میں ہیں۔ اب مشکلیں آسان ہونے لگی ہیں اور درد سکون پانے لگا ہے۔

✦✦

اسلوب احمد انصاری

غالبؔ کی جستجوئے حقیقت

غالبؔ کی شاعری صرف عشق کی یا عشقیہ واردات کی شاعری نہیں ہے۔ یہ جدید ذہن اور حسیّت کی شاعری بھی ہے۔ نہ صرف اس لحاظ سے کہ اس میں تشکیک عدم یقین اور غیر متعین حقیقت سے سروکار کے عناصر ملتے ہیں اور اس میں وہ فنی تدابیر بھی مستعمل ہوئی ہیں جو آج کے دور کی شاعری سے مختص ہیں، جیسے طنز، نکتہ سنجی، استبعاد یعنی Paradox اور استفسار اور استفہام کا لب ولہجہ بلکہ اس لیے بھی کہ اس میں ایک طرح کی تفتیش اور جستجو کے محرکات پائے جاتے ہیں۔ اجمالی لیکن کسی قدر حتمی طور پر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس میں غالبؔ کا سروکار Given سے نہیں بلکہ Possible سے بھی ہے۔ ان کی توجہ نہ صرف اس پر ہے جو نظروں کے سامنے عیاں ہے، متعین ہے اور تسلیم شدہ ہے بلکہ اس پر بھی کچھ کم نہیں ہے جو نظروں سے پوشیدہ لیکن حیطۂ امکان میں ہے اور تجسس کے داعیے کو اُکساتا ہے۔ ایک معروف غزل کا یہ مصرع ذہن کے دروازے پر دستک دیتا اور ہمیں ٹوکتا ہوا معلوم ہوتا ہے: 'پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے'۔ اس پردے کو اٹھانے ہی پر ان کی ساری شعری کاوش کا دار و مدار ہے۔ جدید فلسفیانہ اصطلاح میں حقیقت یعنی Existence اور وجود اصلی یعنی Existenz کے مابین امتیاز روا رکھا گیا ہے۔ غالبؔ کی شاعری کا رخ ایک حد تک موخر الذکر کی طرف بھی ہے۔ ان کی افتادِ طبع میں انانیت اور ادعا پسندی کو خاصا دخل ہے اور اسی لیے وہ موجود حقیقت کو چیلنج کرنے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔ ایک معروف غزل کے یہ افتتاحیہ اشعار ہمیں چونکاتے اور دعوتِ فکر دیتے ہیں:

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے — ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

اک کھیل ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک — اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور　　جز وہم نہیں ہستیٔ اشیاء مرے آگے

ان اشعار پر یہ کہہ کر رائے زنی کی گئی ہے کہ یہاں غالبؔ کی خود اعتمادی ہی نہیں بلکہ ان کے تربیت یافتہ ایغو کی بلند آہنگی اور اس کے طمطراق کا انعکاس واضح طور پر سامنے آتا ہے۔ اسی کا ایک شاخسانہ محتاط، معتدل اور مدھم طریقے پر اور داخلیت کا انداز لیے ہوئے سوالیہ نشان قائم کرنے میں دل کش طور پر اس طرح سامنے لایا گیا ہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود　　پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟　　غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے؟　　نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟　　ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے؟

اور مظاہر یعنی Forms کی کائنات کے سلسلے میں تحسین کا جذبہ اس طرح بروئے کار نظر آتا ہے:

دیکھو اے ساکنانِ خطۂ خاک　　اس کو کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہوگئی ہے سر تا سر　　روکشِ سطحِ چرخِ مینائی
سبزہ کو جب کہیں جگہ نہ ملی　　بن گیا روئے آب پر کائی
سبزہ و گل کو دیکھنے کے لیے　　چشمِ نرگس کو دی ہے بینائی

ان دونوں طرح کے اقتباسات کو ذہن میں رکھنے سے پتا چلتا ہے کہ ایک طرف مشاہدے کی اکائیوں کو جمع کر دیا گیا ہے اور ان سے پیدا شدہ احساسِ حیرت و استعجاب کو بھی اور دوسری جانب ان کی کنہ دریافت کرنے اور ان کی اعماق میں اترنے کی پیہم جستجو کا بھی اظہار بالواسطہ طور پر موجود ہے۔ اسی جستجو سے منسلک اور ملحق خوف کا وہ تصور بھی ہے جو قطعی طور پر ایک غیر شخصی شے ہے چناں چہ ایک دوسری جگہ غالبؔ نے کہا ہے:

باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے
مدعا محو تماشائے شکست دل ہے
آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

ڈرانے کا یہ داعیہ اصطلاحی زبان میں Dread ہے اور آئینہ خانہ غالبؔ کی شاعری کے پورے

سیاق و سباق میں ایک امیج ہے پُر اسرار حقیقت یا وجود کا۔ خوف کا تعلق یہ کہنے کی ضرورت نہیں، براہِ راست طور پر ماورائیت کے تصور سے ہے اس میں جسمانی عدم تحفظ کے احساس کا کوئی شائبہ نہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ غالبؔ کی شاعری کا مرکز و محور اور منتہائے آخری جستجوئے حقیقت کا موتیف ہے تو شاید یہ قیاس کچھ زیادہ غلط نہ ہوگا۔ اس شاعری کو محض سیاسی اور سماجی حالات کے تناظر میں رکھ کر دیکھنا اور پرکھنا زیادہ معنی خیز نہیں ہوسکتا، سوائے اس کے کہ ہم یہ مان کر چلیں کہ وہ اس معاشرتی صورتِ حال کی پیچیدگیوں سے لاتعلق اور غیر اثر پذیر نہیں رہ سکتے تھے جو اُن کے گرد و پیش موجود تھی۔ ۱۸۵۷ء کی رستاخیز میں مسلمان قوم جس قلزم خونیں سے گزری تھی، وہ غالبؔ کو یہ احساس دلا رہی تھی کہ یہ کائنات عنقریب ایک خرابے میں تبدیل ہوا چاہتی ہے۔ یہ مرتعش احساس اس شعر میں صاف جھلکتا ہے:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا

بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

وہ یہ بے محابا طور پر دیکھ رہے تھے کہ کس طرح دو متضاد اور متبائن رنگ روپ رکھنے والی تہذیبیں بالمقابل کھڑی ہیں۔ یعنی ایک وہ مغلیہ تہذیب جو اپنی زندگی کے دن پورے کرچکی تھی اور انتشار و اضمحلال کے دہانے تک پہنچ گئی تھی اور جس کی پوری اساس ہی کھوکھلی ہوگئی تھی اور دوسری وہ جو سائنس اور ٹکنالوجی اور انسان دوستی یعنی Humanism کے ایک خاص تصور کے بل بوتے پر اور نئے مراکز فکر سے مستیز ہونے اور نئے آداب و اطوارِ زیست کے سہارے اپنے آپ کو منوا رہی تھی۔ غالبؔ وجدانی اور جبلی طور پر یہ احساس رکھتے تھے کہ بالآخر فتح اسی کی ہوگی اور پلڑا اسی کا جھکے گا جس میں اقبالؔ کے الفاظ میں 'افکار تازہ کی نمود' ہوگی اور انھیں جذب کرنے کی بھرپور صلاحیت۔ وہ اتنے ذی ہوش اور دور بین بھی تھے کہ وہ ان نئی اقدارِ زندگی کی مناسبت یعنی Relevance اور موزونیت یعنی Adequacy کو تسلیم کرنے اور خوش آمدید کہنے کے لیے اپنے آپ کو آمادہ اور مستعد پاتے تھے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو یہ جتا دینا بھی ضروری ہے کہ ان کے اندرون میں جو تخلیقی فن کار اور عبقری چھپا ہوا تھا، اس کے پیشِ نظر از اول تا آخر انسان کی سائیکی رہی اور اس کی حقیقت مطلق سے ربط و تعلق کی نوعیت۔ اپنی اسی کھوج اور جستجو کے دوران ایک طرف وہ انسان کی ممکنہ قوتوں پر بھروسہ کرتے اور دوسری طرف حقیقت کا ایک جدلیاتی تصور رکھتے ہیں یعنی موجود کی قلبِ ماہیت ان کی تگ و تاز اور مساعی کا نشانہ ہے جس کی تہ میں یہ یقین

مستتر ہے کہ حقیقت کوئی گڑی ہوئی یعنی Infixed شے نہیں ہے بلکہ عمل اور ردِ عمل کے قانون کی پابند ہے۔ بہ الفاظِ دیگر مشرق و مغرب کے تصادم باہمی سے کیفی اعتبار سے کوئی نہ کوئی بہتر صورت ابھر کر سامنے آسکتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ تخیل کی آنکھ یا روحانی وسیلہ یا صیغۂ ادراک کو مشاہدۂ محض پر تفوق اور برتری حاصل ہے۔

ایک غزل میں جس پر خود کلامی کا غلاف چڑھا ہوا ہے اور جس کا مطلع ہے: 'عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا/ جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا' یہ دو اشعار قابلِ غور ہیں:

بر روئے شش جہت، درِ آئینہ باز ہے — یاں امتیازِ ناقص و کامل نہیں رہا
وا کر دیے ہیں شوق نے، بندِ نقابِ حسن — غیر از نگاہ، اب کوئی حائل نہیں رہا

یہاں شش جہت سے مراد وہ محیط حقیقت ہے جسے آپ Circumambient Reality کا نام دے سکتے ہیں اور آئینہ سے مراد آئینہ نہیں بلکہ بالقصد آئینہ بردار ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں حسن سے مراد حسن مطلق یا حسن اولیٰ ہے اور نگاہ سے مراد وہ وسیلۂ ادراک ہے جس کا تعلق محض حواسِ خمسہ سے نہیں ہے اور جسے روحانی ادراک یعنی Spiritual Perception کہہ لیجیے اور ناقص و کامل کے درمیان امتیاز روحانی ادراک کے دستیاب ہونے یا نہ ہونے پر ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عرفانِ حقیقت کا انحصار وسیلۂ ادراک پر بھی ہے اور جستجو کے تسلسل پر بھی۔ حقیقت سے ہم شاید براہِ راست اور یکبارگی آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ نہیں کر سکتے نہ یہ اپنی معنویت کو شعشۂ برق کی مثل ہم پر منکشف کر سکتی ہے۔ یہ وہی حقیقت ہے جس کے بارے میں غالبؔ نے کہا ہے: ''جس کے جلوے سے زمیں تا آسمان سرشار ہے'' اور جس کے انکشاف کے لیے ''شوخیِ اندیشہ یا جوہر اندیشہ'' کا واسطہ ڈھونڈنا ناگزیر ہے۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شوخیِ اندیشہ بھی منزل بہ منزل ہی جادہ پیمائی کرتی ہے یعنی حقیقت کی گرہیں کھولنے کے لیے ایک مدت مدید درکار ہے۔ روحانی ادراک کے وسیلے سے متضادات کو قبول کرنا اور انھیں وحدت میں سمونا یا مدغم کرنا کاوِ کاوِ سخت جانی کا مطالبہ کرتا ہے۔ بلاشبہ غالبؔ نے تصوف کی مروّجہ اصطلاحات بھی استعمال کی ہیں مثلاً قطرہ اور دریا وغیرہ اور یہ بھی کہا ہے: ''عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا'' اور اسی طرح 'ساز انا البحر' کی ترکیب بھی بڑی اہم اور پُر معنی ہے۔ لیکن بہت سے مقامات پر ان کی فکر جدید فکر سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ اسی طرح دشت، صحرا اور ذرہ بھی جوان دونوں سے منسلک ہیں۔ یہ سب مکانی امیج غالبؔ کی شاعری میں

جاذب نظر ہیں اور شاید ہم یہ کہنے میں حق بجانب سمجھے جائیں کہ اقبال کے برعکس جن کے ہاں زمانی پیکر بہتات اور تواتر کے ساتھ آئے ہیں، غالب کی شاعری میں بالعموم اور زیادہ تر مکانی پیکر ایک مابہ الامتیازی حیثیت کے حامل ہیں۔ یہ امر بھی قابلِ تامل ہے کہ غالب کے ہاں فرہاد، تیشہ اور کوہ کن اکثر استعمال میں لائے گئے ہیں۔ ان محاکات کو انھوں نے اپنی غرض و غایت کے حصول کے لیے برتا ہے۔ یعنی نہ صرف حقیقت کی جستجو اور تفہیم کے لیے بلکہ اسے انسانی ذہن و ظرف اور حسیّت کے مطابق ڈھالنے اور اس سے نبرد آزما ہونے کے لیے ایک ڈھنگ کے طور پر۔ اب اس سلسلے میں غالب کے یہ تین اشعار دیکھیے:

صد جلوہ رو برو ہے جو مژگاں اٹھائیے　　طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے
یعنی بہ حسب گردشِ پیمانۂ صفات　　عارف ہمیشہ مستِ مئے ذات چاہیے
ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد　　عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

پہلے شعر کے پہلے مصرعے سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ حقیقت کی تجلیاں یعنی Epiphanies ہر طرف بکھری پڑی ہیں۔ دید سے مراد حواسِ خمسہ کی بخشی ہوئی بصیرت ہے جو اُن تجلیوں کو گرفت میں لانے کے لیے کافی نہیں لہٰذا اس پر تکیہ کرنا فعلِ عبث ہے اور سودمند ثابت نہیں ہوسکتا۔ دوسرے شعر میں ذات اور صفات کے باہمی تعلق کے تناظر میں کہا گیا ہے کہ صفات کے توسط ہی سے ذات تک رسائی ممکن ہے۔ بہ الفاظِ دیگر مستِ مئے ذات ہونا لابدی اور اولین فریضۂ حیات ہے اور یہ صفات سے سروکار رکھنے ہی کی بدولت ممکن الحصول ہے۔ یعنی 'ذات' کو صفات سے منقطع کر کے نہیں دیکھ سکتے کہ وہ باہم لازم و ملزوم ہیں۔ تیسرے شعر میں ان دو اشعار کے برعکس یہ ادعا ملتا ہے کہ ہستی اور اس کا ظہور دراصل خیال ہی کی معجز نمائیاں ہیں۔ غالب کے لیے خیال اولین یعنی Primary ہے اور وجود کا درجہ اس کے بعد آتا ہے۔ ان کی شاعری میں مشاہدے کی احساسیت، قطعیت اور حلاوت و دل کشی تو قدم قدم پر ملتی ہی ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی وہ حقیقت سے عہدہ برآ ہونے کے لیے خیال کی لطافت اور پیچیدگی سے بھی دامن بچا کر نہیں نکل سکتے کہ یہ ان کے لیے اولین مفروضہ ہے۔ برطانوی شاعر ولیم بلیک کی طرح ان کے ہاں بھی تصور یا خیال اور تخیل کم و بیش ہم معنی اصطلاحات کے طور پر آئے ہیں۔

غالب کے ہاں جستجوئے حقیقت کا ایک پہلو تو یہ ہے کہ یہ پہلے سے تشکیل دادہ اور مرتب شدہ مظہر نہیں ہے بلکہ یہ متضادات یعنی Opposites کے بالمقابل رکھے جانے سے ابھرتی اور

وجود میں آتی ہے۔ خیر و شر، حسن اور بدصورتی، خیال اور جذبہ، گردش اور جمود، صعود اور ہبوط، روشنی اور تاریکی، یہ سب جوڑے ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے اور ایک دوسرے سے اثر پذیر ہوتے ہیں چناں چہ انھوں نے خود ہی کہا ہے اور بڑے ہی واشگاف انداز میں کہا ہے:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگا رہے آئینۂ بادِ بہاری کا

جب تضادات کے یہ جوڑے ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور مثبت اور منفی قوتیں ایک دوسرے سے برسرِ پیکار آتی ہیں تب اس ٹکراؤ اور آویزش سے نئی صورتیں یعنی Forms جنم لیتی ہیں۔ یہ عمل عرصۂ ہستی پر برابر جاری رہتا ہے۔ مدت گزری کہ تاریخ فکرِ انسانی کے اولین دور میں افلاطون نے اعیان ثابتہ کا تصور پیش کیا تھا، سائنس کی ترقیوں نے بعد میں اور خود فلسفیانہ افکار کے ارتقا نے اسے باطل قرار دے دیا۔ نہ صرف علمِ فلکیات نے پرانے مفروضات کو مسترد کر دیا اور طبعی کائنات میں گردش اور رفتار کے نظریے از سرِ نو مدوّن کیے جانے لگے بلکہ ہمارے گرد و پیش کی کائنات میں معاشرتی سطح پر بھی انسانی جہد و سعی کے تناظر میں اس حقیقت کا انکشاف ہوا کہ اس میں کوئی نقطۂ انجماد نہیں ہے۔ یہ بھی تسلیم کیا جانے لگا کہ روشنی کی رفتار کے ساتھ ہی جو اپنی جگہ حد درجہ محیر العقول ہے تواتر اور تسلسل بھی اہم اجزائے کارگاہِ ہستی ہیں۔ اس میں انسانی عزم و ارادہ ہی نہیں بلکہ پوری جذبی زندگی بھی شامل ہے:

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرّے میں جان ہے

'ہے' اور 'نہیں' جیسے مفرد الفاظ بھی غالبؔ کے ہاں بڑی کلیدی معنویت رکھتے ہیں۔ ان کا منشا صرف حقیقت اور التباس کے درمیان امتیاز کو ظاہر کرنا نہیں ہے بلکہ 'ہے' اور 'نہیں' ہی کی کشمکش سے ہستی کا پورا ہیولیٰ تیار ہوتا ہے اور کاروانِ زیست آگے بڑھتا رہتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ 'ہے' اور 'نہیں' Becoming ہی کے عمل کا حصہ ہیں۔ انسانی عزم و ارادہ بھی اہم محرکات ہیں لیکن جو عناصر ان کے اظہار میں مزاحمت پیدا کرتے ہیں وہ بھی غیر اہم نہیں ہیں کیوں کہ ارادہ اور عزم اور ان کے خلاف موانعات سے مل کر ہی شیرازۂ ہستی ترکیب پاتا ہے۔ اسی طرح غالبؔ نے یہ بھی کہا ہے: 'آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے'۔ اقبالؔ کی طرح غالبؔ کے ہاں بھی 'شوق' اور 'آرزومندی' کے مضمرات دور رس ہیں اور دونوں کے حاوی

رجحانات کو آشکار کرتے ہیں۔ دراصل آرزو اور شکستِ آرزو دو استعارے ہیں مثبت اور منفی اجزائے حقیقت کے لیے اور ان کا آپس میں تناؤ ایسا ہی ہے جیسا کہ اجرامِ فلکی کا تجاذب باہمی اور آپس میں ٹکراؤ یا کم از کم ایک دوسرے سے انحراف اور انعطاف، جس سے وجود ابھرتے ہیں اور اسی طرح نفسِ انسانی کے بطون میں بھی مختلف اور متضاد محرکات کے درمیان جنگ چھڑی رہتی ہے۔ اخلاقی تصورات یا Categories اور انسانی صفات میں بھی ٹھہراؤ اور انجماد نہیں ہے، چناں چہ طبعی کائنات میں بھی، عمل کی دنیا میں بھی اور انسانی صفات کے عرصے میں بھی تضادات کی آویزش کا سلسلہ برابر تجربے کا حصہ بنتا رہتا ہے۔ نشوو ارتقاء کا عمل دراصل ایک پیہم نامیاتی عمل کے مترادف ہے، جو طبعی کائنات میں جاری و ساری ہے۔ پرانے Forms ٹوٹتے اور شکست کھاتے رہتے ہیں اور نئے بنتے رہتے ہیں، یا یہ کہیے کہ ایک دوسرے میں تحلیل ہوتے رہتے ہیں۔ اسی ضمن میں غالبؔ نے کہا ہے:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں، کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

جسے ہم ترقی کا نام دیتے ہیں، وہ دراصل نئے پیکروں کا ابھرنا ہے جو تضاد کی کوکھ سے سر نکالتے ہیں۔ ان نئے پیکروں میں پھر کچھ عرصے کے بعد ایک طرح کی یبوست پیدا ہو جاتی ہے جسے آپ Stagnation کہہ لیجیے اور پھر ایک عمل تقلیب کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور ایسا مسلسل اور متواتر ہوتا رہتا ہے۔ اس عمل اور ردِ عمل سے اشیا کے نئے چہرے یا Forms نمودار ہوتے ہیں۔ اقبالؔ نے اپنے منفرد انداز میں 'بالِ جبریل' میں کہا ہے:

جو تھا نہیں ہے جو ہے نہ ہوگا یہی ہے اک حرفِ محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

جس نظم میں یہ شعر وارد ہوا ہے اس کا عنوان ہے 'زمانہ'۔ یہ نظم اقبالؔ نقادوں کے تئیں بعنایت بے اعتنائی کا شکار رہی ہے۔ غالبؔ کا ذہن شعوری طور پر اس حقیقت کی طرف منتقل نہ ہوا ہوگا۔ ان کے زمانے تک مارکس کا جدلیاتی نظریۂ تاریخ، جس کی بنیاد جرمن فلسفی ہیگل کے فلسفے نے فراہم کی تھی، سامنے نہیں آیا تھا لیکن ایک طرف تو وہ افلاطونی افکار سے آگہی رکھتے تھے جس کا مسلم فلسفیوں کے طفیل یورپ میں چرچا ہوا اور دوسری طرف وہ اشراقی فلسفے کے مسلمات اور مقدمات سے بھی ناواقف نہیں تھے۔ وہ یہ جانتے تھے کہ موجود اور بیّن حقیقت کے علاوہ ایک ایسی حقیقت بھی ہے جو اس کے اندر مستور اور ملفوف ہے۔ ظاہر اور غیر ظاہر کے درمیان جو خلیج

حائل ہے غالب اس کا بخوبی عرفان رکھتے ہیں۔ ہیگل نے شروع ہی میں یہ ادعا کیا تھا کہ حقیقت بالآخر اپنے جوہر کے اعتبار سے متناقض یا تردیدی یعنی Contradictory ہے، ایک تو وہ تخالف ہے جو اشیا کی معروضی کائنات میں نظر آتا ہے اور دوسرا وہ جو منطقی قضیوں یعنی Categories میں پایا جاتا ہے۔ لیکن ہیگل کا یہ کہنا بھی تھا کہ پایانِ کار خیال کے عمل اور وجود میں کوئی اختلاف نہیں رہ جاتا، چناں چہ غالب جب یہ کہتے ہیں:

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

تو موحد یا Monist سے ان کی مراد لازمی طور پر مذہبی معنوں میں وحدانیت میں یقین کے نہیں ہے بلکہ وجود اور خیال میں وحدانیت کے ہے۔ اس سے وحدتِ ادیان کے نظریے پر استدلال کرنا صحیح نہیں ہے۔ غالب غیر شعوری طور پر ہیگل کے ہم نوا معلوم ہوتے ہیں۔

سطورِ بالا میں یہ کہا گیا کہ غالب حقیقت کی مختلف ابعاد کو ایک مدام تغیر آشنا زاویہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر ان کا خیال ہے کہ حقیت متضادات کی روشنی میں ہی پہچانی جاتی ہے اور انہی کا تحلیل ہوتے رہنا اس کے آگے بڑھنے اور ظاہر ہونے کے لیے ضروری ہے۔ جو فنی تدبیر وہ اسے بے نقاب کرنے کے لیے اکثر کام میں لاتے ہیں اسے استبعادی یعنی Paradoxical تکنیک کہا جا سکتا ہے، اس میں جو لطافت پنہاں ہے وہ یہ کہ دو مفاہیم جو ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتے ہیں یا ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں وہ بالآخر ایک مثبت ادعا یا Assertion کی صورت نمایاں ہوتے ہیں۔ اس تدبیر کو برتنے کا ایک ضمنی نتیجہ تو قاری کو ایک طرح کی پراگندگی یا Confusion میں مبتلا کر دیتا ہے لیکن بالآخر یہ ایک قطعی قضیے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ دو ایسے بیانات کے درمیان ربط قائم کرنا جو ایک دوسرے کی نفی کرتے ہوں، ایک طرح کے ذہنی ریاض کا مطالبہ کرتا ہے اور تھوڑے سے پس و پیش اور تذبذب کے بعد آخری نتیجے کی قبولیت ممکن ہوتی ہے۔ اس پورے عمل میں ذہنی چوکنے پن کے علاوہ ایک نوع کے انشراح صدر کی کیفیت ہوتی ہے۔ طنز اور استبعاد یا قولِ محال میں کسی قدر فرق بھی ہے۔ طنز سے مراد خالی خولی جھلاہٹ یا طعن و تعریض نہیں ہے۔ جیسا کہ عموماً باور کیا جاتا ہے بلکہ اس کا بنیادی تفاعل ہے ایک ہی تجربے کے مختلف پہلوؤں کو بیک وقت ادراک کی گرفت میں لانا۔ اس کا تعلق معنویت کی توسیع سے ہے اور اچنبھے کے ساتھ انکشاف حال سے بھی۔ قولِ محال کا منشا ہے دو متضاد مفاہیم کو آمنے سامنے رکھنا جس سے بظاہر نفی کا پہلو نکلتا معلوم ہو لیکن جو منتج ہو اثبات پر۔ یعنی طنز اور قولِ محال یا

استبعادی بیان دونوں ایک نوع کے ٹیڑھے ترچھے پن یعنی Tangentiality پر بھروسہ کرتے ہیں۔ موخرالذکر میں دو بیانات کا استرداد نہیں ہوتا بلکہ انھیں روبرو رکھنے سے ایک واضح اور غیر مشتبہ اور شفاف نکتے کی طرف اشارہ مقصود ہوتا ہے اور اس کی طرف نظریں اٹھتی ہیں۔ دونوں ہی میں غیر متوقع پیش بینی یعنی Anticipation بھی ملتی ہے اور استعجاب اور خیرگی کا نقش بھی قائم ہوتا ہے۔ انگریزی ادب میں قولِ محال کا استعمال آسکر وائلڈ، برنارڈ شا اور چسٹرٹن کے ہاں برابر اور بالخصوص ملتا ہے، ویسے اس کی پرچھائیاں ادبی فن پاروں میں جہاں تہاں لیکن متواتر ملتی ہیں۔ شیکسپیئر کے ڈراموں خاص طور پر المیہ ڈراموں میں طنز اور استبعاد دونوں کی بڑی تیکھی اور جاذب نظر مثالیں موجود ہیں۔ یہاں اس کے مشہور ڈرامے Macbeth کا ذکر ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ جدید تنقید میں استبعاد کو ایک تنقیدی اوزار یعنی Critical Tool کے بطور بھی استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ روزمرہ کی زندگی میں ہم قدم قدم پر استبعادی حقیقتوں سے دوچار ہوتے ہیں اور ادبی تنقید میں بھی اصل مسئلہ یہی ہوتا ہے کہ ہم ان استبعادی بیانات یا حوالوں سے جو ہمیں فن پارے میں ملتے ہیں، کن مثبت نتائج کا استنباط کرتے یا کرسکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ طنز یا استبعاد کا استعمال ایک طرف تو ذہن کی برق آسا انتقال پذیری پر دلالت کرتا ہے اور دوسری جانب الفاظ کے نازک اور لطیف رشتوں کے کثیر العناصر یعنی Multiple امکانات سے آگہی اور ان کے استعمال میں غیر معمولی قدرت اور مہارت پر۔ طنز اور ذومعنویت ایک دوسرے سے گہرا علاقہ رکھتے ہیں اور استبعادی بیان کی جڑیں بھی ایک طرح سے ذومعنویت میں پیوست ہیں لیکن یہ لحاظ رہے کہ ذومعنویت خود شکستنی نہیں ہوتی، یہ ہمیں کسی اندھے کنویں میں نہیں ڈھکیل دیتی بلکہ اس کے برعکس ہم ناواقفیت کے Zone سے نکل کر خرد افروزی کی طرف سفر کرتے ہیں۔ یہ ہمیں حقیقت کی ایسی پہچان کی طرف لے جاتی ہے جسے گرفت میں لایا جاسکتا اور قابلِ تفہیم بنایا جاسکتا ہے۔ اس پورے عمل میں جو ابہام پوشیدہ ہے اس کا تمام تر تعلق معنی سے نہیں بلکہ الفاظ کی تنظیم اور دروبست سے بھی ہے اور یہ تھوڑی سی دقت نظر اور تعمق فکر کا طالب ہوتا ہے۔ یہ ماننا پڑے گا کہ اس کے مطالعے اور اسے قبول کرنے سے ایک طرح کا لطف بھی حاصل ہوتا ہے اور بالآخر یہ احساس بھی کہ ہم نے آغازِ کار میں جس مفہوم کا تعین کیا تھا یا اس کے بارے میں جو اشتباہ ظاہر کیا تھا وہ اصل حقیقت سے دور تھا۔ انگریزی زبان میں اس کے لیے Double Entendre کی ترکیب استعمال کی جاتی ہے جس کا مفہوم بھی یہی ہے کہ الفاظ وتراکیب اور جملے کی پوری ساخت ہی دورُخی ہے۔ یہ دورُخاپن جو استبعاد یا قولِ محال کے خمیر میں گندھا ہوا ہے پایانِ کار ہمارے

ذہن کو ایک معتبر، مثبت اور قائم بالذات مفہوم تک پہنچا دیتا ہے اور یہی اس کے استعمال کا جواز بھی ہے۔ غالبؔ کے کلام میں جگہ جگہ اس استبعادی رویے کی جس کا ذکر کیا گیا کارفرمائی نظر آتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار ہمارے اس دعوے کے ثبوت میں پیش کیے جا سکتے ہیں کہ ان میں ذہن کو ایک ہی حقیقت کے دو متضاد پہلوؤں کی طرف منعطف کرانے کی طرف میلان پایا جاتا ہے:

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے   سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا   درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا

ہے نو آموز فنا، ہمت دشوار پسند   سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا   اڑنے سے پیشتر ہی مرا رنگ زرد تھا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالبؔ   کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

سراپا رہنِ عشق و ناگزیر الفت ہستی   عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا   یاں ورنہ جو حجاب ہے، پردہ ہے ساز کا

جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو   یاں رواں مژگانِ تر سے خونِ ناب تھا

عشرت قتل گہ تمنا مت پوچھ   عید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل   کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخی ناز   جو ہر آئینہ کو طوطیٔ بسمل باندھا

شرحِ اسبابِ گرفتاریٔ خاطر مت پوچھ اس قدر تنگ ہوا دل کہ میں زنداں سمجھا

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی گھر ترا خلد میں گر یاد آیا

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

مشہدِ عاشق سے کوسوں تک جو اُگتی ہے حنا کس قدر یارب ہلاکِ حسرتِ پابوس تھا

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے پُر گُل، خیالِ زخم سے، دامن نگاہ کا

خانہ ویراں سازیٔ حیرت تماشا کیجیے صورتِ نقشِ قدم ہوں رفتۂ رفتارِ دوست

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ اک بار جل گئے اے ناتمامیٔ نفسِ شعلہ بار حیف

دامِ ہر موج میں، ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ دیکھیں کیا گزرے ہے قطرہ پہ گہر ہونے تک

ہے کس قدر ہلاکِ فریبِ وفائے گل بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل

کیا کہوں تاریکیِ زندانِ غم اندھیر ہے پنبہ نورِ صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں

بسکہ ہیں ہم اک بہارِ ناز کے مارے ہوئے جلوۂ گل کے سوا گرد اپنے مدفن میں نہیں

گردشِ رنگِ طرب سے ڈر ہے غمِ محرومیِ جاوید نہیں

وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے جس نالہ سے شگاف پڑے آفتاب میں

غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

طاعت میں تا رہے نہ مے وانگبیں کی لاگ دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

ہے سبزہ زار ہر در و دیوارِ مے کدہ جس کی بہار یہ ہے پھر اس کی خزاں نہ پوچھ

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا کس سے کہوں کہ داغِ جگر کا نشان ہے

ہے وہ غرورِ حسن سے بیگانۂ وفا ہر چند اس کے پاس دل حق شناس ہے

جی جلے ذوق فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

نہ لائی شوخیٔ اندیشۂ تابِ نومیدی کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنا ہے

شق ہو گیا ہے سینہ خوشا لذتِ فراغ تکلیف پردہ داریٔ زخم جگر گئی

ہو رہا ہے جہاں میں اندھیر زلف کی پھر سرشتہ داری ہے

گو سمجھتا نہیں پر حسن تلافی دیکھو شکوۂ جور سے سرگرمِ جفا ہوتا ہے

واں کنگرِ استغنا ہر دم ہے بلندی پر یاں نالہ کو اور الٹا دعویٰ رسائی ہے

بیخودی تمہید بستر فراغت ہو جو پر ہے سائے کی طرح میرا شبستاں مجھ سے

نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسدؔ ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے

مے کدہ گر چشمِ ناز سے پاوے شکست موئے شیشہ دیدۂ ساغر کی نگرانی کرے

وہ آ کے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے مجھے تپشِ دل مجالِ خواب تو دے

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے مرتے ہیں و لے ان کی تمنا نہیں کرتے

طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت کیا کروں آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

جز زخمِ تیغِ ناز نہیں دل میں آرزو جیبِ خیال ترے ہاتھوں سے چاک ہے

محولہ بالا اشعار سے یہ بخوبی ظاہر ہے کہ غالبؔ کے ہاں ابھرے، واضح اور برملا اظہارِ بیان پر تکیہ نہیں کیا گیا کہ ان کے ہاں تقریباً ہمیشہ براہِ راست کلام کی نفی ملتی ہے۔ استثنائی صورتوں کے علی الرغم۔ حالیؔ نے اپنی اہم تصنیف 'یادگارِ غالب' میں اُن (غالبؔ) کی ٹیڑھی ترچھی چالوں کا بصراحت ذکر کیا ہے۔ حالیؔ اپنے اس موقف سے کس حد تک آگہی رکھتے تھے اس پر قیاس آرائی کارِ دشوار ہے لیکن انھیں اپنے صواب دید پر پورا اطمینان تھا اور یہ امر بدیہی ہے کہ وہ اس امر کا بخوبی احساس رکھتے تھے کہ براہِ راست اندازِ گفتگو میں شاید وہ لطف اور ندرت نہیں، جو پُر پیچ محاورۂ سخن میں ہے کیوں کہ موخرالذکر قاری کے ذہن اور حسیت کو مہمیز کرتا اور اسے بندھے ٹکے جوابی تاثرات یعنی Stock Responses سے باز رکھتا ہے، یہ بھی عین ممکن ہے کہ انھوں نے نسخۂ حمیدیہ میں مندرج کلام اور غالبؔ کے عام اندازِ بیان سے مرعوبیت کی بنا پر اس رائے کو مستحکم بنایا ہو، بہرحال یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اندازِ بیان کی سادگی کوئی مطلق ادبی قدر نہیں ہے یعنی اندازِ بیان کی سادگی دوررسی کی پردہ دار بھی ہو سکتی ہے۔ حرف و معنی کی ملاعبت یعنی Interplay کسی تسہیل کی روادار نہیں ہے۔ نسخۂ حمیدیہ میں استعارہ در استعارہ کی مثالیں وافر

تعداد میں دستیاب ہیں اور محاورۂ سخن پیچ در پیچ ہے۔ متداول دیوان میں ایسا نہیں ہے لیکن محض اس بنا پر ہم نسخۂ حمیدیہ میں مشتمل کلام کے تفوق کو ثابت نہیں کر سکتے۔ اگر سادگی کی بجائے شفافیت یعنی Transparency کا لفظ استعمال کیا جائے تو بہتر ہوگا اور یہ شفافیت گہرے مطالب کی حامل ہو سکتی ہے اور اس میں بھی ایک طرح کی Obliquity کے لیے گنجائش نکل سکتی ہے۔ شیکسپیئر کے شاہکار ہیملٹ میں مستعمل ترکیب Readinesis is all اور اسی طرح اس کے دوسرے اہم المیہ کارنامے کنگ لیئر میں Ripeness is all سے بڑھ کر شفافیت اور کہاں ملے گی۔ ان دونوں تراکیب میں جو گھنا پن یعنی Density ہے اور یہاں جو جہانِ معنی پوشیدہ ہے وہ اہلِ علم و بصیرت سے مخفی نہیں۔ مومن کے چیستاں کے برعکس غالبؔ کے ہاں محض الفاظ کا الٹ پھیر نہیں ہے بلکہ خیال اور جذبے کے انسلاکات اور لفظ و معنی کو ایک دوسرے کے اندر کھپا کر ان کی ایسی بافت اور بناوٹ تیار کرنا جو معلوم و مانوس وابستگیوں کے تانے بانے سے بڑھ کر ہو اور جس سے مفاہیم کی کرنیں پھوٹ نکلیں، آسان کام نہیں ہے۔ موجودہ تنقیدی زبان میں اس طرح پورا لسانیاتی Discourse یا سیاق Plurigistic بن جاتا ہے اور غالبؔ کے ہاں یہ ہمیں بہ تمام و کمال نظر آتا ہے۔ تلمیح یا رمز بلیغ کے استعمال میں دور کی کوڑی لانے کی ضرورت پیش آتی ہے، لیکن استبعادی بیان میں یہ دیکھنا اور دکھانا ضروری ہوتا ہے کہ جو معانی بظاہر شعر میں موجود ہیں کیا بالآخر ان سے مختلف معانی متبادر ہوئے ہیں اور اس طرح ایک سطح سے دوسری سطح کی طرف انتقالِ ذہنی لازمی اور لابدی ہے۔ اس سے جو پیچیدگی اور غیر متعین یعنی Indeterminacy کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ وہی دراصل شاعری کی وقعت اور حسنِ قبول کی ضامن ہوتی ہے اور اس میں اضافے کا سبب بنتی ہے۔ غالبؔ کے ہاں فکر کے متضاد دھارے آ کر مل گئے تھے اور خود ان کا مزاج لطافت اور دوررسی اور ہمہ جہتی کے امتیازات سے متصف تھا، لہٰذا ان کے ہاں الفاظ کے Tentacles کا پایا جانا محلِ حیرت نہیں ہے۔ عشقیہ محرکات سے سروکار کے دوران بھی انھیں یہ جستجو اُکساتی رہتی ہے کہ کائنات کی علتِ غائی کیا ہے؟ اور مظاہرِ کائنات میں باہمی مناسبت اور مطابقت کس نوعیت کی ہے؟ چناں چہ جب وہ یہ کہتے ہیں:

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

تو گویا مصرعِ ثانی میں وہ ایک کاشفِ اسرارِ حیات کے معروضی رویّے اور لاتعلقی کا اظہار کر رہے ہیں اور محض جستجوئے حقیقت کو اپنی کدوکاوشِ ذہنی کا مورد بنانا چاہتے ہیں۔ اسی طرح جب

وہ کہتے ہیں:

جز زخمِ تیغِ ناز نہیں دل میں آرزو
جیبِ خیال ترے ہاتھوں سے چاک ہے

تو زخمِ تیغِ آرزو سے ان کا منشا محبوب کے غمزہ و ناز و ادا کا زخم ہرگز نہیں ہے بلکہ یہ اسی آرزو کا زخم ہے جسے وہ حقیقت کی جستجو کے لیے اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتے ہیں اور اسی طرح جذبی زندگی میں بھی وہ صرف شرارِ آرزو یا زخمِ تیغِ ناز کا گھائل ہونا پسند نہیں کرتے بلکہ یہ داعیۂ روح خیال کی وسعتوں اور پہنائیوں میں بھی ایک طرح کے Fissure پیدا کرنے کا سبب بن جاتا ہے۔ جیبِ خیال کو چاک کرنے سے دراصل یہی ظاہر کرنا مقصود ہے۔ یہ جاننا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ یورپ کے ازمنۂ وسطیٰ کے تصوف کی تاریخ میں مشہور صوفی خاتون Julian of Norwich نے اپنے ملفوظات میں Wound of Desire کا ذکر کیا ہے جس سے اس کا دل بری طرح مجروح ہوا تھا۔ اس کی اپنی فکر کے سیاق و سباق میں یہ زخمِ آرزو ایک وسیلہ اور سمبل ہے۔ حضرت عیسیٰؑ مسیح کی شخصیت سے قربت حاصل کرنے اور الوہی لذتِ نایاب سے سرشاری پانے کا۔ غالبؔ نے مسائلِ تصوف سے اپنے شغف کا اظہار تو کیا ہے: 'یہ مسائلِ تصوف یہ ترا بیان غالب' لیکن یہاں طنزیہ انداز کی شوخی اور تفننِ طبع کی ملاوٹ کو ایک محتاط قاری کو کسی طور بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ غالبؔ متصوفانہ تجربے سے کوئی مس نہیں رکھتے تھے۔ حقیقت سے رجوع کرنے اور رابطہ پیدا کرنے کے اسباب متنوع ہیں۔ سائنسی، متصوفانہ، فلسفیانہ اور شاعرانہ اور ان سب کا مقصد پایانِ کار اس کی کنہ کو دریافت کرنا بھی ہے۔ غالبؔ کا سروکار موخرالذکر وسیلے سے ہے اور اس کے حصول کا انحصار ان کے ذہن و ادراک کے تفاعل پر اور اندرونی حاسے پر، منطقی اور تجرباتی وسائل پر نہیں۔ وہ استبعادی طریقۂ کار کو برتتے ہیں، بہ الفاظِ دیگر ایسی لسانیاتی تنظیم یا فریم ورک تیار کرتے ہیں جس کے ذریعے وہ اپنے ایقانات کے ابلاغ کو موثر بھی بنا سکیں اور معنی خیز بھی۔ اس ساری بحث کا لب لباب یہ ہے کہ حقیقت کی طرف غالبؔ کا اپروچ ہیگل کے مانند Dialectical ہے اور ان کی فنی تدبیر استبعاد یعنی Paradox کے استعمال پر بیش از بیش تکیہ کرتی ہے۔

◆◆

عتیق اللہ

غالبؔ کے کلام میں تطابق بہ نفی کی صورتیں

غالبؔ کے اس شعر سے ہم سب بخوبی واقف ہیں:

رموزِ دیں نشناسم درست و معذورم
نہادِ من عجمی و طریق من عربیست

یعنی میں دین کے اسرار و رموز سے قطعاً آگاہ نہیں ہوں بلکہ اس لحاظ سے معذورِ محض ہوں کیوں کہ میں اپنی طبیعت اور سرشت کے اعتبار سے عجمی ہوں اور مسلک کے اعتبار سے عربی۔

غالبؔ کے یہاں ایک طرف دیر وحرم یا کفر و ایمان کی کش مکش نمایاں ہے جس میں تضاد کا پہلو شامل ہے تو دوسری طرف عجمی و عربی کشاکش ہے۔ اقبالؔ رموزِ دیں سے آگاہ ہی نہیں رموزِ دیں کے عارف بھی تھے اور اسی آگہی نے اُن کے جذبوں کی ایک خاص نہج پر تربیت کی تھی۔ غالبؔ اس تربیت ہی کے قائل نہ تھے کیوں کہ غالبؔ نے اگر عربی طرزِ زیست سے کوئی چیز اخذ کی تھی تو وہ تھا حسنِ عمل اور عجمی آدابِ زندگی نے انھیں خیالِ حسن کا سلیقہ عطا کیا تھا۔ انھی دونوں طرز ہائے فکر و عمل نے انھیں حیات و کائنات کی ایک خاص فہم اور انھیں انگیز کرنے کی ایک خاص تہذیب بخشی تھی۔

زندگی اور اس کے معاملات کے تعلق سے غالبؔ نے کبھی تغافل نہیں برتا بلکہ جن سیاسی، سماجی اور تہذیبی صورتِ حالات کا انھیں سامنا تھا، وہ ہر خاص و عام کے لیے حوصلہ شکن تھے۔ وہ دُخانی کشتیوں، نئے نظامِ رسل و رسائل، بھاپ انجنوں، تار برقی کی سہولتوں کو لبیک کہتے ہیں اور لعبتانِ فرنگ کی کافر اداؤں پر نہال ہو جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ انھیں ہر انگریز افسر بلکہ

برطانوی باشندہ دانش میں یکتا اور بینش میں بے مثال نظر آتا ہے لیکن یہ بھی غالبؔ کا ایک حسن ادا تھا۔ انھوں نے یہ ضرور کہا تھا اور ایک انتہائی معاملہ فہم اور حسّاس بصیرت رکھنے والی شخصیت ہی ایک غیر یقینی اور تغیر آشنا دور میں یہ کہہ سکتی تھی کہ مردہ پرور دن مبارک کار نیست۔ مگر کیا واقعی غالبؔ مستقبل پرست تھے یا ان معنوں میں وہ مستقبل پرست تھے کہ تاریخ کے عدم استقلال اور جدلی کردار پر ان کا یقین مسلم تھا۔ دراصل تاریخ ہی نہیں انسانی طبائع اور نفسیات کے تقاضوں اور مطالبات پر بھی ان کی گہری نظر تھی اور وہ زندگی کے اس راز سے کما حقہ واقف تھے:

ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

فکر کے اسی پہلو نے غالبؔ کو تضاد فہمی کی ترغیب بھی دی اور یہ بھی جتلایا کہ حقائقِ عالم کی ترکیب و تشکیل میں محض یکساں خواص ہی کی اہمیت نہیں ہے بلکہ افتراق اور تضاد کا بھی بڑا دخل ہے۔ چیزیں بظاہر جیسی جو کچھ نظر آتی ہیں وہ نہ تو ویسی ہیں اور نہ محض اُن کا ظاہر، یک طرفہ اور نمایاں رخ ہی کل حقیقت ہے کیوں کہ 'ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ' گویا کچھ ہماری بصارت کی معذوری اس کا سبب ہے اور جسے فریبِ نظر کا نام دیا جاتا ہے تو دوسری طرف شے خود اپنے میں، اپنی ذات، اپنے خواص میں یکسو ہے نہ یکساں بلکہ تبدیلی اس کا خاصہ ہے اور تبدیلی خود دیکھنے والے کی طبیعت کا بھی خاصہ ہے۔ اسی نکتے کو ملحوظ رکھتے ہوئے غالبؔ نے عالم تمام کو حلقۂ دامِ خیال قرار دیا تھا۔ تاہم اپنی اصل میں غالبؔ جیسی باعمل، معاملہ فہم اور حسّاس شخصیت کے لیے نہ تو عالم تمام حلقۂ دامِ خیال تھا اور نہ جنونیوں، مجذوبوں یا غافلوں کا مامن و مسکن۔ غالبؔ کے لیے زندگی محض جہدِ مسلسل کا نام تھی:

زخمی ہوا ہے پاشنہ پائے ثبات کا
نَے بھاگنے کی گوں نہ اقامت کی تاب ہے

جہاں فرار کی کوئی راہ ہو نہ اقامت کی کوئی سبیل، وہاں محض شکوہ، محض احتجاج، محض نوحہ ہی ممکن ہے۔ لیکن بعض طبائع ہر جنبش کو کسی دوسرے سلسلۂ جنبانی کا کرشمہ سمجھتے ہیں اور ہر حرکت کو دیگر متعلق اور غیر متعلق حرکات کے لابدی نتیجے سے تعبیر کرتے ہیں۔ انھیں اس حقیقت کا بھی بخوبی علم ہے کہ نفی کے اندر ہی اثبات کی رمق بھی کہیں کارفرما ہے اور اثبات ہی میں نفی کا ایک شائبہ برسرِ کار ہے۔ غالبؔ فطرت کے اس راز کے محرم ضرور تھے لیکن ان کی طبیعت کی شوخی انھیں زندگی کو برتنے اور اسے آزمانے کا ایک علاحدہ اسلوب مہیا کرتی ہے اور یہ اسلوب تھا تطابق

بہ نفی کا اسلوب۔

غالبؔ کے کلام میں سب سے زیادہ مثالیں انہی اشعار پر گواہ ہیں، جن میں غالبؔ نفی کے سامنے یا تو سینہ سپر ہو جاتے ہیں اور سپاہیانہ جلال ان میں عود کر آتا ہے یا طنز و تمسخر اور طعن و تشنیع کے حربوں سے کام لے کر گفتگو کا رُخ ایک غیر متوقع سمت کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ کبھی نظر انداز اور صرف نظر کرنے میں انھیں طمانیت حاصل ہوتی ہے اور کبھی نفی سے اس طرح تطابق کرتے ہیں کہ اس میں ارتفاع یا Sublimation کی ایک صورت نکل آتی ہے:

دستگاہِ دیدۂ خوں بار مجنوں دیکھنا
یک بیاباں جلوۂ گل، فرش پا انداز ہے

کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یارب
اک آبلہ پا وادیِ پُرخار میں آوے

عجب نشاط سے جلّاد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سایے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو یارب اسے قسمت میں عدو کی

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسدؔ
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے

رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجے
کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہیے

ایسا نہیں ہے کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت اور اس بغاوت میں ناکامی کے بعد ہی معاشرت میں اختلال پیدا ہوا بلکہ پوری انیسویں صدی ایک زبردست تہذیبی اور سماجی انتشار سے دوچار تھی۔ مرکزیت پارہ پارہ ہو رہی تھی بلکہ ہو چکی تھی۔ ہر ایک ذہن میں کل جو ابھی پردۂ غیب میں

تھا، کئی شبہات وسوالات کی دُھند میں اٹا ہوا تھا۔ غالبؔ کے انتخابِ کلام کا بیشتر حصہ ربعِ اول ہی کی تخلیق ہے جب کہ انھوں نے اپنی عمر کے پچیس برس بھی پورے نہیں کیے تھے۔ عمر کے اس حصے میں ان کی فکر میں جو صلابت اور لفظ کے برتاؤ میں جو پختگی اور تخیل میں جو حیرت آثاری ہے و نیز قریب و بعید اشیاء اور ان کی ضدوں میں جو مناسبتیں قائم کی گئی ہیں غالبؔ کی طریق رسائی کے خاص پہلو ہیں۔ عہدِ غالبؔ کے انتشار کے متقابل ذہن غالبؔ کی مرکز جوئی یقیناً گہری توجہ کی مستحق ہے۔ غالبؔ نے ان ضدوں کے مابین اور ان بظاہر ضدوں کے بطن میں جو مناسبتیں محسوس کیں یا قائم کی ہیں، ان کو ہم بڑی آسانی سے رعایت کا نام بھی دے سکتے ہیں کیوں کہ رعایت محض یکساں انسلاکی رشتوں ہی سے عبارت نہیں ہوتی بلکہ ضدوں کو ایک جگہ ہی پر پہلو بہ پہلو رکھ کر معنی کے نئے انضمامات قائم کرنے کی گنجائش بھی مہیا کرتی ہے۔

غالبؔ اگر بڑے حسن وخوبی کے ساتھ نفی سے تطابق کی ایک راہ نکالتے ہیں تو یہ ان کے حساس تخیل کا ایک معمولی سا کمال ہے۔ مثلاً وہ کہتے ہیں:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

یہاں آزادوں جیسا لفظ صرف اور صرف غالب ہی کی دین ہے۔ اسے ہمارے عہد کے بوہمین کا بدل بھی کہہ سکتے ہیں اور ان صوفی منش قلندروں سے بھی متعلق کر کے دیکھ سکتے ہیں جو دنیوی حرص وآز اور نفاق و افتراق اور ہر تکلف و آسائش سے بری اور بلند ہوتے ہیں۔ خاکساری جن کی شناخت ہوتی ہے اور دلوں پر حکمرانی جن کی توفیق۔ غالبؔ کہتے ہیں کہ ہمارا شمار تو ان بے نیاز ہستیوں میں کرنا چاہیے جنھیں اگر کوئی غم بھی ہوتا ہے تو محض بہ قدر یک ساعت، اس کی دلیل وہ ان لفظوں میں بہم پہنچاتے ہیں کہ چوں کہ ہم آزاد منش قلندر ہیں اس باعث برق جیسی غارت گر قوت سے اپنے ماتم خانے کی بجھی ہوئی شمعوں کو روشن کر کے منفی سے ایک مثبت کام لے لیتے ہیں نہ اس لیے کہ چوں کہ ہم منفی سے مثبت کام لینے کا ہنر یا حوصلہ رکھتے ہیں اس باعث ہمارا شمار آزادوں میں ہوتا ہے۔ محولہ بالا شعر کی روشنی میں یہ اشعار بھی دیکھیے کہ تطابق بہ نفی کی صورت میں وہ یکے بعد دیگرے باہم ضدوں کو کس طرح بروئے کار لاتے ہیں:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

جہاں میں ہوں غم و شادی بہم ہمیں کیا کام
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

اب ذرا غالبؔ کے اس شعر پر غور فرمائیں:

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

غالبؔ کے اس شعر میں بھی چیزوں سے ربط پیدا کرنے، انھیں قبول کرنے یا رد کرنے کا اپنا ایک اسلوب ہے۔ غالبؔ یہ ضرور کہتے ہیں کہ ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا۔ مگر غالبؔ کا اصل اندازِ نظر ان کے انھیں اشعار سے مترشح ہوتا ہے جنھیں وہ تقدیر پر اکتفا کرنے یا فارغ ہونے کے برخلاف ایک دوسری راہ نکالنے کی سعی کرتے ہیں۔ غالبؔ جوڑے دار ضدوں یعنی Binary Oppositions کو پہلو بہ پہلو رکھ کر معنی کو ایک نیا اور مختلف تناظر عطا کرتے ہیں بلکہ اکثر ہماری حیرتوں کو برانگیخت کرتے اور انھیں ایک نئے طور پر ترتیب بھی دیتے ہیں۔ غالبؔ جہاں ضدوں کو مستعمل اور متداول ضدوں یا جوڑے دار ضدوں جیسے سرد/گرم، سیاہ/سفید، رحمت/زحمت، زمین/آسمان، ہجر/وصال، انکار/اقرار، شام/صبح وغیرہ کے طور پر اخذ کرتے ہیں وہاں ان کے لفظی متضاد پیرایوں کے بجائے معنی یا کیفیت کی سطح پر قاری کے ذہن میں متضاد تاثر کو برانگیخت کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ ایک مشکل ترعمل ہے ایک دوسرے یا تیسرے درجے کا شاعر سامنے کی روزمرہ کی ضدوں پر اکتفا کر لیتا ہے جب کہ بڑا شاعر ہمیشہ توقع کو رد کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے۔

رسکن نے ایک اور بات کہی تھی کہ بڑا شاعر اپنے محسوسات میں جتنا شدید ہوتا ہے اسی قدر اس کا اظہار بھی شدید ہوتا ہے جب کہ دوم درجے کا شاعر اپنے محسوسات میں تو بے حد شدید ہوتا ہے لیکن اظہار میں کمزور واقع ہوتا ہے یعنی وہ اپنے محسوسات کو ان کی شدت کی نسبت سے اظہار کرنے پر قادر نہیں ہوتا۔

محولہ بالا شعر میں غالبؔ نے ایک طرف جوئے خوں کو آنکھوں سے بہنے پر کسی طرح کی

شکایت کی ہے نہ احتجاج اور نہ ہی وہ اس صورتِ حال کا ماتم کرتے ہیں اور نہ داد خواہ ہوتے ہیں بلکہ منفی حالت ہی میں انھیں ایک مثبت صورت بھی جھلکتی ہوئی نظر آتی ہے، وہ جوئے خوں میں بھی عافیت کی ایک راہ نکال لیتے ہیں کہ میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں۔ یہاں خون کی چمک اور جوئے خوں کے بہنے میں شمع کی لَو کی لرزش سے جو مناسبت قائم کی ہے اس نے پیکروں کا ایک چکا چوند کرنے والا سلسلہ سا قائم کر دیا ہے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ صرف نظر یا نظر انداز کرنے کا فن بھی غالبؔ کو خوب آتا ہے مگر اس سے زیادہ چیزوں سے الجھنے اور انھیں الجھانے، انھیں برتنے اور ان سے لطف اندوز ہونے یا ان سے نشاط انگیز اذیت اٹھانے کی طرف ان کی طبیعت کچھ زیادہ ہی مائل رہتی ہے۔ آپ غالبؔ کی تراکیب ہی کا مطالعہ کریں تو پتا چلے گا کہ وہ لفظ کے مابین کوئی باریک سی درز بھی چھوڑنے کے قائل نہیں ہیں۔ ان کی ترجیح کسی ایک لفظ کے بجائے لفظ کو دیگر لفظوں کے ساتھ خوشوں یا گچھوں کی شکل میں دیکھنے یا دکھانے پر ہوتی ہے۔ ان کاٹھ دار اور کسی بندھی ترکیبوں سے ان کی جذباتی شدتوں کا بھی بخوبی پتا چلتا ہے۔ یہ صورت اکثر ان اشعار میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے جن میں وہ چیزوں سے الجھنے، انھیں الجھانے یا اذیت کے لمحوں میں نشاط کے لطیف تجربے سے دوچار ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں:

گلیوں میں میری نعش کو کھینچے پھرو کہ میں
جاں دادۂ ہوائے سرِ رہ گزار تھا

عشرتِ پارۂ دل، زخمِ تمنا، کھانا
لذتِ ریشِ جگر غرقِ نمک داں ہونا

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغِ جگر ہدیہ
مبارک باد اسدؔ غم خوارِ جانِ دردمند آیا

دل حسرت زدہ تھا، مائدۂ لذتِ درد
کام یاروں کا بقدرِ لب و دنداں نکلا

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاطِ آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب ہے

عشرتِ قتل گہ اہلِ تمنا مت پوچھ
عید نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

ان اشعار میں یقیناً مسوکیت (Masochism) کا میلان واضح ہے، فرد کی ذات جس میں عین مرکز میں آجاتی ہے، مسوکیت پسند جسمانی یا جذباتی اذیت سے محظوظ ضرور ہوتا ہے مگر وہ دوسروں کے باب میں ایذا پسند یا آزار دوست نہیں ہوتا۔ غالبؔ ایک طرف اپنے ٹھیٹھ معنی میں انسان دوست اور وسیع المشرب واقع ہوئے ہیں لیکن جذباتی اذیت کے لمحوں میں ان کا مقصد تطابق بہ نفی ہوتا ہے وہ بڑی خوش دلی کے ساتھ اپنی ناآہنگیوں کو نفسیاتی سطح پر انگیز کر لیتے ہیں، اس قسم کے اشعار کی پہلی قرأت یقیناً پڑھنے والے کے ذہن پر کچوکے لگاتی ہے بلکہ ہمارے اندر تلخ آمیز تاثر پیدا کرنے کی موجب بھی ہوتی ہے لیکن دوسری اور تیسری قرأت کے بعد ہم پر غالبؔ کی وہ پختہ تر ذہانت منکشف ہو جاتی ہے جس کا مقصود ہمیں یہ باور کرانا ہوتا ہے کہ رویئے زارزار کیا، کیجیے ہائے ہائے کیوں؟ جو لوگ کمالِ ہوشیاری سے نفی کو انگیز کرنے کے فن سے واقف ہیں اور نہایت خوش دلی کے ساتھ نفی سے مطابقت پیدا کر لیتے ہیں۔ زندگی کا ہر جبر اُن پر آسان ہو جاتا ہے اور ہر اذیت ان پر خود اتلافی کے ایک امکان کے طور پر صادر ہوتی ہے:

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگِ گراں اور

زخم پر چھڑکیں کہاں طفلانِ بے پروا نمک
کیا مزا ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک

داد دیتا ہے مرے زخمِ جگر کی واہ واہ
یاد کرتا ہے مجھے دیکھے ہے وہ جس جا نمک

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے　　دامِ خالی، قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس
جگرِ تشنۂ آزار تسلی نہ ہوا　　جوئے خوں ہم نے بہائی بن ہر خار کے پاس

نشاطِ داغِ غمِ عشق کی بہار نہ پوچھ
شگفتگی ہے شہید گل خزانی شمع

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پُر گل خیال زخم سے دامن نگاہ کا

غالب نے اپنے ایک فارسی شعر میں یہ غلط نہیں کہا تھا:

عمرہا چرخ بہ گردد کہ جگر سوختہ ای
چوں من از دودۂ آزر نفساں برخیزد

غالب تو عشقِ ویراں ساز کو استعارے کی زبان میں ہستی کی رونق قرار دیتے ہیں اور اس انجمن کو بے شمع کہتے ہیں جس کے خرمن میں برق نہیں ہے۔ زخم تو زخم، زخموں کی بخیہ گری اسی لیے انھیں مرغوب ہے کہ زخم سوزن کی اپنی ایک لذت ہے، دل جیسی چیز اگر دونیم نہ ہوتی ہوتو ان کا اصرار خنجر سے سینے کو چیرنے پر ہوتا ہے اور مژہ اگر خوں چکاں نہیں ہے تو وہ دل میں چھری چبھونے کی تاکید کرتے ہیں۔

ایک طرف دشت میں انھیں عیش ہے کہ گھر یعنی گھر کی عافیت تک یاد نہ رہی اور دوسری طرف وہ اس لق و دق بیاباں میں ایک دیوار کے طالب ہیں کہ شوریدگی کے ہاتھوں جو سر وبالِ دوش بن گیا ہے اس کا مداوا بجز سنگِ دیوار کے کچھ اور نہیں۔

ان تمام صورتوں میں یقیناً جذبات اور محسوسات کی سطح پر بڑی شدت اور تندی ہے لیکن اس بظاہر جوش اور تشنج کے پیچھے غالب کا ایک وسیع تر نظریۂ زندگی کام کر رہا ہے۔ قیام اور عافیت ان کے یہاں موت ہی کی مترادف صورتیں ہیں۔ ان کے مخاطبوں میں اقرار پر انکار، وفا پر جفا، تعمیر پر تخریب، مرہم پر زخم اور گھر پر بیاباں کو جو فوقیت حاصل ہے وہ ان کی طبیعت کی یک گونہ بے اطمینانی اور بے تابی کی مظہر تو ہے ہی، لیکن اس سے زیادہ تطابق بہ نفی کی وہ صورت ہے جس

میں مختلف ضدوں کے درمیان زندگی کرنے کی ایک نئی اور ہم میں سے اکثر کے لیے ایک اجنبی راہ نکالنے کا راز مضمر ہے۔ میر کا اپنا ایک قرینہ تھا اور انھوں نے گذران کی ایک صورت کچھ اس طور پر نکالی تھی:

مرے سلیقے سے مری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

نقی حسین جعفری

غالبؔ کا آئینِ غزل خوانی

مندرجہ بالا عنوان غالبؔ کے اس قطعہ سے لیا گیا ہے جو بادشاہ کی مدح میں ہے اور جس کا آخری شعر یوں ہے:

میں جو گستاخ ہوں آئینِ غزل خوانی میں
یہ بھی تیرا ہی کرم ذوق فزا ہوتا ہے

یہاں مدح وستائش کے معاملات سے قطع نظر راقم السطور کو غالبؔ کے اپنے بیان کیے ہوئے وصف سے سروکار ہے:

'میں جو گستاخ ہوں آئینِ غزل خوانی میں'

'آئینِ غزل خوانی میں' گستاخی کو غالبؔ اپنے لیے باعثِ افتخار سمجھتے ہیں۔ یہاں یہ دیکھنا مقصود ہے کہ غالبؔ کا آئین غزل خوانی اگر کوئی ہے تو کیا ہے؟ اور اس ضمن میں ان کی گستاخی سے کیا مراد ہے؟ یہ مختصر مضمون اس ضمن میں ایک کوشش ہے۔

غالبؔ کے عہد کے ہندوستان کو عالمی اسلامی تہذیب کی ایک ہزار سالہ توانا روایت کے آخری مظہر کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ عہد تمدنی طور پر مائل بہ زوال ضرور تھا لیکن ہمیں ایسی کوئی شہادت نہیں ملتی جس سے یہ سمجھا جائے کہ بہادر شاہ ظفر کے عہد کے شرفا تہذیبی اعتبار سے اپنے کو گوروں سے کمتر سمجھتے تھے۔ کلکتے میں غالبؔ کو نئی مدنیت کے جو آثار نظر آئے وہ اُن سے متاثر ضرور ہوئے لیکن اپنی حسّی اور فکری شخصیت کے بارے میں انھیں کسی قسم کا احساسِ کمتری نہیں تھا، Peter Hardy کے بقول یوروپی نسل کو ہندوستان میں جس تجربے سے گزرنا پڑا وہ دنیا کے دوسرے خطوں میں پیش آئے نوآبادیاتی تجربے سے بالکل مختلف تھا۔ یہاں کی ہزاروں

سال پرانی تہذیب، جس میں یونانی، ایرانی، عرب اور وسط ایشیائی تہذیبی دھارے شامل ہو گئے تھے، اپنے آپ میں ایک خود مکتفی اور توانا تہذیب تھی۔ چناں چہ اٹھارہویں صدی کے آخر سے انیسویں صدی کے وسط تک انگریزوں اور دیگر یوروپی قوموں کا ہندوستان کے بارے میں رویہ جستجو اور احترام کا تھا۔ اس ضمن میں ایسے بہت سے انگریزوں کے نام گنائے جاسکتے ہیں جنھوں نے اردو میں باقاعدہ شعر کہے اور غزلیں کہیں۔ غالبؔ کے شاگرد Alexender Headerly جو آزادؔ تخلص رکھتے تھے، اس باب میں معروف نام ہے لیکن انیسویں صدی کا آخر آتے آتے یہی رویہ ایک عجیب قسم کے احساسِ برتری میں بدلتا ہوا نظر آتا ہے جو بظاہر سیاسی اقتدار کے باعث سامنے آیا۔

غالبؔ نے جس معاشرے میں آنکھ کھولی وہ سطحی طور پر ہیجان انگیز اور سیاسی انتشار سے عبارت ضرور تھا، لیکن اس معاشرے کی بنیادیں کھوکھلی نہ تھیں۔ مدارس میں منقولات کے ساتھ ساتھ معقولات، فلسفہ، تاریخ، ریاضی اور دوسرے علوم متداولہ کا چلن تھا۔ طب اور فقہ میں اختصاص کے ادارے قائم تھے۔ ان لوگوں کا رویائے زیست WorldView وسیع تھا جس میں رجائیت غالب تھی اور یہ زاویۂ نگاہ Fatalist نہیں تھا۔ اس معاشرے کی فکر وحدۃ الوجودی، ان کی منطق استخراجی اور شاعری، بالخصوص غزل کی روایت کلیۃً انسان دوستی کے جذبے سے معمور تھی۔

اس ضمن میں اُن پانچ عناصر کی وضاحت ضروری ہے جن کی آمیزش سے یہ حسّیت (Sensibility) معرضِ وجود میں آئی:

(۱) وحدۃ الوجودی فکر ایک لحاظ سے انسان دوستی کے جذبے کی اساس کہی جاسکتی ہے۔ عالمِ اسلام کے تمام متصوفانہ سلاسل اسی فکر سے جڑے ہوئے تھے۔ ان سلاسل کا ہندوستان میں جس قدر فروغ ہوا وہ تاریخ کی شہادت ہے اور اس کے نتیجے میں آدمیت کے احترام اور آدم کی سرفرازی کا نغمۂ جاوداں جن واسطوں سے سننے کو ملا اُن میں غزل کی روایت بڑی ممتاز ہے۔

(۲) جو زمانہ عالمِ اسلام میں تصوف کے سلاسل کے فروغ کا ہے، بڑی حد تک وہی دور فارسی شاعری کے عروج کا بھی ہے۔ فارسی میں ابوسعید ابوالخیر سعدیؔ، رومیؔ اور حافظؔ کے اشعار وحدۃ الوجودی فکر اور متصوفانہ روایت کے اولین مظہر کہے جاسکتے ہیں۔

(۳) استخراجی طریقۂ استدلال (Deductive Reasoning) مشرق میں مروّج تھا

اور یورپ کی نشاۃِ ثانیہ کی استقرائی منطق کے مقابلے میں Non-Emperical تھا۔ استقرائی منطق (Inductive Logic) کی کارفرمائی کے نتیجے میں یورپ کی ہمہ جہت ترقی کے دروازے تو کھلے لیکن اُس کے نتیجے میں تباہی بھی بہت آئی۔ غالبؔ کے اشعار میں بھی کہیں کہیں استخراجی طریقۂ استدلال نظر آتا ہے۔ غالبؔ قاعدۂ مقررہ کی تحقیق میں سرگرم نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے پر قیاس کرکے یا اپنے دَور کو دیکھ کر بار بار یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ مسلمات درست ہیں کہ نہیں۔ یہ طرزِ عمل اُن کے استفہامی مزاج کو اُکساتا ہے اور شاعری کے وسیلے سے نئے سوالات قائم کرتا ہے:

جلا ہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا — کریدتے ہو جو اب راکھ جستجو کیا ہے؟
رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل — جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے؟

یہ کہہ سکتے ہو 'ہم دل میں نہیں ہیں' پر یہ تو بتلاؤ!
کہ جب دل میں تم ہی تم ہو تو آنکھوں سے نہاں کیوں ہو؟

پہلا شعر ''جلا ہے جسم ......'' استخراجی طریقۂ استدلال کی عمدہ تفسیر ہے۔ دل جو بظاہر جسم کے اندر ہے اس کا جسم کے ساتھ جل جانا فطری ہے لیکن دل جسم سے الگ بھی کوئی شے ہے جو اپنا ایک وجود رکھتا ہے۔ غالبؔ اپنے مخصوص طریقۂ استدلال سے جہاں ایک طرف یہ ثابت کرتے ہیں کہ جسم کے جل جانے کے بعد دل کی جستجو عبث ہے وہاں دوسری طرف استفہام انکاری کے وسیلے سے قاری کے دل میں ایک شوشہ بھی چھوڑتے ہیں کہ جس کے واسطے سے دل کے وجود کا اعتراف کلیتہً خارج از امکان بھی نہیں ہے اور استخراجی منطق کے ضابطے کے مطابق شاعر نے اپنی بات بھرپور انداز میں کہہ تو دی لیکن ایک اضافی جہت بھی قائم کردی ہے۔ دوسرا شعر ''رگوں میں دوڑنے ......'' اس طریقۂ استدلال کی اور بھی خوب صورت تفسیر ہے۔ قاعدۂ مقررہ اور تمام مفروضات کے مطابق انسانی جسم میں خون کی گردش ہے، لیکن اپنے منطقی استدلال اور کسی قدر شوخ اور عام فہم انداز میں غالبؔ اس حقیقت کے منکر ہیں کہ جب آنکھ سے ٹپکنے والی شے خون نہیں ہے تو جسم کے اندر دوڑنے والے سیّال کو کیوں کر 'خون' سے عبارت کیا جائے؟ تیسرا شعر ''یہ کہہ سکتے ہو......'' استخراجی

طریقۂ استدلال کی پُر پیچ تفسیر ہے۔ مصرعۂ اولیٰ میں استفہامِ انکاری ہے جس کی نثر کرنا آسان نہیں ہے جب کہ مصرعۂ ثانی میں استفہام کے بجائے خبر ہے۔ پہلا مصرعہ محبوب کی زبان سے ادا ہوا ہے جب کہ دوسرا مصرعہ شاعر کا اظہارِ خیال ہے جو خبر دینے کے ساتھ ساتھ استفہامی بھی ہے۔

(۴) متصوفانہ روایت کے فارسی شاعری کے قالب میں ڈھلنے کا ایک مظہر یہ بھی سامنے آیا کہ ابتدا ہی سے ریاست و اقتدار، واعظ و محتسب، عشق و زنار اور مذہب کے ظاہری اور رسمی مظاہر پر اصرار سے ایک درجہ اغماض غزل کے خمیر میں شامل ہو گیا ہے۔ انسان سے انسان کی محبت کا ایسا ترفع اور ایسی مسلسل روایت جیسی اردو غزل میں ہے کسی صنف میں نظر نہیں آتی۔ یہ امر غور طلب ہے کہ عہد ایلزبتھ کی Sonnet Sequences کی روایت نصف صدی سے زیادہ نہیں چل سکی جب کہ غزل کا Form گزشتہ سات سو برس سے فارسی اور اردو قالب میں آج بھی پوری توانائی اور تازہ کاری کے ساتھ موجود ہے۔ عشقیہ شاعری کی روایت انگریزی شاعری کی روایت میں اس طرح شامل نہیں ہو سکی جس طرح وہ اردو شاعری میں نظر آتی ہے، یہ امر بھی توجہ طلب ہے۔

(۵) غالبؔ نے شاعری کی جو روایت ورثے میں پائی، اس میں تمام اسالیب اور رویوں کا بھرپور استعمال ہو چکا تھا۔ میرؔ، سوداؔ، مصحفیؔ، خواجہ میر دردؔ، آتشؔ، ناسخؔ اور جرأتؔ اور ان سے بھی پہلے ولیؔ اور سراجؔ کی شاعری میں غزل کی صنف کو اعتبار مل چکا تھا۔ غالبؔ کے دور میں مذکورہ بالا رجحانات کے علاوہ امکانِ نظیر اور امتناعِ نظیر کے مباحث، جہادیہ تحریک اور انگریزوں کے ہندوستان میں بڑھتے ہوئے اقتدار کے اندیشے مستزاد تھے۔ غالبؔ نے آنے والے ہندوستان اور بدلتی ہوئی اقدار کی چاپ سن لی تھی اور اس طرح انھیں شعوری طور پر اُن چیزوں کا ادراک تھا جو ابھی پردۂ خفا میں تھیں۔

اس غیر معمولی اور قوی علمی روایت کے پس منظر میں غالبؔ کی شاعری کا مطالعہ نہ صرف دل چسپ ہے، بلکہ بصیرت افروز بھی۔ شکلووسکی (Scklovisky) کے مطابق اشیاء کو ادراک سے دور جا کر دیکھنے کا نام فن ہے۔ غالبؔ نے جس روایت کو ورثے میں پایا اُس میں نہ تو کچھ متبرک تھا اور نہ انسانی ادراک کی پرواز سے باہر۔ ہر چیز پر اظہارِ خیال اور تبصرے کی آزادی تھی

خواہ وہ استعاروں کی مدد سے ہی ہو۔ انسان دوستی، آدمیت اور آدم کی سرفرازی کی زیریں لہریں (Under-Currents) متصوفانہ رجحانات اور شعری ادب میں معتبر تھیں۔ ساتھ ہی ساتھ انسان کی بے بضاعتی، کم مائیگی اور بے چارگی کی تصویریں بھی ہر طرف موجود تھیں۔ غالبؔ جیسے طبّاع ذہن کو ایک ایسا Form ملا جس میں ایک دراک ذہن اور انفرادیت پسند شاعر کو نکتہ سنجی اور مضمون آفرینی کا خوب موقع ملا۔

یہاں اس بات کا ذکر شاید بے محل نہ ہوگا کہ غالبؔ کی شاعری ایسی انفرادیت کا نمونہ پیش کرتی ہے، جس میں ان کے پیش رو شعراء کی بازگشت پوری روایت کے ساتھ موجود ہے، لیکن غالبؔ کے بیشتر اشعار ایسے ہیں جو اُن سے پہلے کسی شاعر کے لیے کہنا ممکن نہ تھے۔ غالبؔ سے پہلے میرؔ نے غزل کو ایسا اعتبار بخشا جس کا خود غالبؔ نے اعتراف کیا ہے، لیکن یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ بعض اشعار میں لہجے کے فرق اور اندازِ بیان کے فرق سے غالبؔ نے شعر کو نئی جہت عطا کی ہے۔ میرؔ نے دنیا کی حقیقت کو سمجھا ہے، منشائے تخلیقِ آدم اُن کے لیے ایک معمہ ضرور ہے لیکن ایسا معمہ نہیں، جس کی بنیاد پر وہ سوالات قائم کرتے۔ غالبؔ اِن مابعد الطبیعیاتی مباحث کا جائزہ ازسرِ نو لیتے ہیں:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود — پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟ — غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟ — ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے؟
ہم کو اُن سے وفا کی ہے امید — جو نہیں جانتے وفا کیا ہے؟

کیا کیا خضر نے سکندر سے — اب کسے رہنما کرے کوئی؟

مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم — تو نے وہ گنج ہائے گراں مایہ کیا کیے؟
کس روز تہمتیں نہ تراشا کیے عدو — کس دن ہمارے سر پہ نہ آرے چلا کیے؟
کچھ تو دے اے فلکِ ناانصاف! — آہ فریاد کی رخصت ہی سہی

ایک اور چیز جو غالبؔ کو منفرد کرتی ہے وہ ان کی زبردست حسِ مزاح ہے۔ وہ بڑے سے بڑے معتقدات پر بلا کسی جھجک اور ذہنی تحفظ کے اپنی بات کہتے ہیں اور ان کا ردِ عمل کبھی کبھی استہزا آمیز ہوتا ہے۔ اُن کے ہاں نکتہ سنجی اور مضمون آفرینی کا معاملہ، پروفیسر اسلوب احمد انصاری کے مطابق PSEUDO-WIT یا False Wit کا نہ ہو کر TRUE WIT کا ہے۔ وہ قولِ محال

(Paradox) کا استعمال جا بجا کرتے ہیں۔ اُن کے ہاں رمزِ بلیغ (Conceit) کا استعمال ایسا عمدہ اور بھرپور ہے کہ آدمی سر دُھنتا رہے۔ اُردو کے بڑے شعراء کے یہاں بھی کسی نہ کسی غزل میں بھرتی کے اشعار مل جاتے ہیں لیکن حیرت ہے کہ غالبؔ کے یہاں ایک بھی شعر ایسا نہیں ملتا جسے بھرتی کا شعر کہا جا سکے۔ یہ ایجاز اور کمال غالبؔ کے یہاں کیوں کر آیا یہ امر بھی قابلِ غور ہے۔

غالبؔ کی غزلوں میں مابعد الطبعیاتی سروکار کی ایک مثال غور طلب ہے:

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند — گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں
جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع — گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں
رَو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے، تھمے — نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں
اتنا ہی مجھ کو اپنی حقیقت سے بُعد ہے — جتنا کہ وہمِ غیر سے ہوں پیچ و تاب میں
اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے — حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں؟
ہے مشتمل نمودِ صور پر وجودِ بحر — یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں؟
آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز — پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں
ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود — ہیں خواب میں ہنوز، جو جاگے ہیں خواب میں

اِن اشعار میں وحدۃ الوجودی فکر کی زیریں لہریں بڑی دل کش انداز میں شعر کے قالب میں ڈھلی نظر آتی ہیں۔ لیکن اندازِ بیان جو کہیں کہیں استفہامیہ اور ایک جگہ صاف طور پر استہزائیہ ہے، اِن اشعار کے مضامین کو دوسرے اشعار سے منفرد کرتا ہے۔ اس کے علاوہ مندرجہ ذیل اشعار بھی اسی فکر کو دوسری طرح قدرے مختلف زاویۂ نگاہ کی ترجمانی کرتے ہیں:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا — ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا؟
کہہ سکے کون کہ جلوہ گری کس کی ہے؟ — پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے
ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے — پرتَو سے آفتاب کے ذرّے میں جان ہے
دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر — ہم اس کے ہیں، ہمارا پوچھنا کیا
کثرت آرائی وحدت ہے پرستاریٔ وہم — کردیا کافر ان اصنامِ خیالی نے مجھے

پروفیسر انصاری کا مندرجہ ذیل اقتباس غور طلب ہے:

''غالبؔ کے لیے پوری کائنات ایک سوالیہ نشان تھی۔ اس کے اسرار و رموز کی گرہ کشائی وہ کسی بندھے ٹکے نظریے یا مسلمہ نظام کی مدد سے نہیں کرنا چاہتے تھے، بلکہ اُن کا حکیمانہ ذہن

اُن مختلف مسائل کی توجیہ زیادہ تر اپنی توانائی کے بل بوتے پر کرنا چاہتا تھا'' مثال کے طور پر:

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور | جز وہم نہیں ہستیٔ اشیا مرے آگے

ہستی ہماری، اپنی فنا پر دلیل ہے | یاں تک جیے کہ آپ ہی اپنی قسم ہوئے

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ | عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

ہاں کھائیو مت فریب ہستی | ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں | ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی | چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

یہی توجیہ ایک معنی میں Re-ordering of Universe کہی جا سکتی ہے۔

مابعد الطبیعی مسائل کے شعری اظہار میں غالبؔ کی شوخی مضمون کی سنجیدگی کو کسی طرح کم نہیں کرتی۔ یہ سب تصورات غالبؔ کے عہد میں اور اُن سے پہلے موجود تھے۔ لیکن غالبؔ نے ان مسائل کے روایتی نظامِ فکر اور توجیہ اور تشریح سے گریز کیا۔ انھوں نے ان تمام چیزوں کو الٹ پلٹ کر دیکھا اور ایک ایسی ترتیبِ نو Re-ordering کی کہ غالبؔ کی شاعری ان تمام مسائل کو پہلی بار چھوتی اور پرکھتی ہوئی نظر آتی ہے۔

غالبؔ چیزوں کو ادراک کے آئینے میں نہیں، ادراک سے دور لے جا کر دیکھتے ہیں اور بقول شکلوسکی اسی کا نام فن ہے۔ یہاں غالبؔ کے تخیل کی گیرائی اور وسعت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ غالبؔ کے آئین غزل خوانی میں گستاخی کو جو اہمیت دی گئی ہے وہ شاید شوخی، پروازِ تخیل اور چیزوں کو الٹ پلٹ کر دیکھنے سے ہی عبارت ہے:

میں عدم سے بھی پرے تھا ورنہ غافل بارہا | میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

میری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے | جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب | ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

پیکر عشاق سازِ طالع ناساز ہے | نالہ گویا گردشِ سیارہ کی آواز ہے

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود | پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟ | بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا!

الٹ پلٹ کر دیکھنے کا عمل صرف تصورات اور معتقدات تک محدود نہیں ہے۔ غالبؔ قانون کی اصطلاحات میں حدیثِ دل بیان کرتے ہیں۔ وہ فقہی اصطلاحات میں اپنا حالِ زار کہتے ہیں اور موسیقی کی اصطلاحات میں دلی کیفیات کا اظہار کرتے ہیں:

پھر کھلا ہے درِ عدالتِ ناز　　گرم بازار فوج داری ہے
ہو رہا ہے جہاں میں اندھیرا　　زلف کی پھر سررشتہ داری ہے
پھر کیا پارۂ جگر نے سوال　　ایک فریاد و آہ و زاری ہے
پھر ہوئے ہیں گواہِ عشق طلب　　اشکباری کا حکم جاری ہے
دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا　　آج پھر اس کی روبکاری ہے

اس مسلسل غزل کو سننے کے بعد شیکسپیئر کے Sonnet xxx کا خیال آنا فطری ہے:

When to the sessions of sweet silent thought ......

شیکسپیئر کے مذکورہ بالا Sonnet میں عدالت دیوانی کی دو چار اصطلاحات استعمال ہوئی ہیں جو 'حساب'، 'نقصان' اور 'فائدہ' کے تلازمات تک محدود ہیں جب کہ غالبؔ کے پانچوں اشعار میں عدالتِ فوجداری کی تقریباً تمام اصطلاحات اپنی پورے تلازمات کے ساتھ بہت خوب صورتی اور پُرکاری سے استعمال ہوئی ہیں۔

مندرجہ ذیل اشعار میں مروّجہ شرعی اصطلاحات اور موسیقی کی اصطلاحات بھی غور طلب ہیں:

حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے　　آخر گناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں
نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز　　میں ہوں اپنی شکست کی آواز

قاری سے مکالمہ (Reader-participation) غالبؔ کا ایک اہم کارنامہ ہے۔ غالبؔ نے جب یہ کہا کہ "میں عندلیب گلشنِ ناآفریدہ ہوں" اس سے شاید اُن کی مراد یہ بھی تھی کہ ان کا قاری ابھی پیدا نہیں ہوا۔ غالبؔ کا کلام بعض معاصر شعرا کی طرح رواں نہیں کہا جاسکتا۔ اس کے باوجود بلکہ ان کے کلام کو جن سطحوں پر پڑھا گیا ہے اور پڑھا جاسکتا ہے وہ غالبؔ کی مقبولیت اور پسندیدگی پر دال ہے۔

اُن کے ہاں معنی کی تہوں کے اسرار فوراً نہیں کھلتے، رفتہ رفتہ کھلتے ہیں، اسی کیفیت میں قاری کے Participation کا موقع آتا ہے۔

غالب نے اپنے شعر 'آئینِ غزل خوانی' میں صرف گستاخی کا لفظ استعمال کیا ہے جس سے مراد یہ لی جاسکتی ہے کہ کوئی موضوع، کوئی خیال، کوئی جذبہ اُن کی دسترس سے باہر نہیں ہے۔ لیکن اس سے مراد یہ بھی لی جاسکتا ہے کہ وہ ہر چیز کا جائزہ ازسرِنو لینا چاہتے ہیں اور ایسا کرنے میں وہ نئی شعریات وضع نہیں کرتے، کوئی نیا آئین نہیں بناتے، بلکہ اپنے سامنے کی معمولی اور غیر معمولی ہر قسم کی فکر کو اس طرح دیکھتے اور پرکھتے ہیں کہ ایک نیا جہانِ معنی پیدا ہو جاتا ہے۔

انتظار حسین

غالبؔ: اردو کا پہلا افسانہ نگار

غالبؔ کا وہ ایک شعر جسے نقادوں نے نقل کر کر کے پامال کر ڈالا ہے، مجھے بھی نقل کر لینے دیجیے:

بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

شعر میں کوئی ڈھکی چھپی بات تو ہے نہیں۔ مطلب صاف اور سیدھا ہے۔ سو نقادوں کو یہاں سے یہ نتیجہ نکالنے میں کوئی دقت پیش نہیں آئی کہ غالبؔ کے یہاں غزل کی فارم سے ایک بے اطمینانی پیدا ہو گئی تھی۔ اب اس شعری تخیل کو اس تنگنائے سے نکل کر کسی نئی وسعت کی طلب تھی۔ یہاں تک تو نقادوں نے صحیح جانا، مگر یہ بھی تو پتا چلنا چاہیے کہ غالبؔ نے اس بے اطمینانی کے اظہار کے بعد کیا سچ مچ کسی نئے اظہار کی تلاش میں سر کھپایا تھا یا بس ایک دفعہ بے اطمینانی کا اظہار کر کے چپ سادھ لی اور سوچ لیا کہ مرنا اور بھرنا غزل ہی کے ساتھ گزارہ کرو۔ شاعری تک محدود رہیں تو دوسری بات ہی صحیح نظر آتی ہے۔ جس غزل میں یہ شعر آیا ہے وہ کالی داس گپتا رضا کے بتائے ہوئے حساب سے ۱۸۴۷ء میں لکھی گئی تھی۔ ۱۸۴۷ء کے بعد جتنی بھی غزلیں لکھی گئی ہیں وہ کسی بڑے انحراف کا پتا نہیں دیتیں اور جو دوسری شعری اصناف میں اظہار ہوا ہے اس کی حیثیت ثانوی نظر آتی ہے، تو شاعری میں تو غالبؔ تنگنائے سے نکلتا نظر نہیں آتا۔

ویسے غزل سے جو یہ بے اطمینانی ہے اس کی کوئی وجہ تو ہونی چاہیے۔ غالبؔ کا بڑا تخلیقی اظہار تو غزل ہی میں ہوا ہے۔ ایک عمر کے بعد جو اس صنف کی کوتاہی کا احساس پیدا ہوا اس کا سبب کیا ہے۔ لکھنے والے کے یہاں ایسا احساس پیدا ہونے کے دو ہی سبب ہو سکتے ہیں، یا تو وہ

زیر استعمال صنف کو بہت برت چکا ہے اور اس کے سارے امکانات کھنگال چکا ہے یا پھر وہ کسی نئے تجربے سے آشنا ہوا ہے جو نئے اظہار کا طالب ہے۔ غالبؔ کے سلسلے میں شاید یہ دونوں ہی باتیں صحیح تھیں۔ غزل کی صنف کو بہت برتا، بہت اس کے امکانات کو کھنگالا۔ اب طبیعت اس سے سیر ہو چکی تھی اور کوئی نیا اظہار مانگ رہی تھی۔ مگر اس سے بڑھ کر بات یہ تھی کہ غالبؔ کے اندر ایک نیا تخلیقی تجربہ کسمسا رہا ہے۔

اس تجربے کو جاننے کے لیے تھوڑا پیچھے جانا پڑے گا اور اس سفر کی نوعیت کو سمجھنا ہوگا جس نے غالبؔ کو دلی سے نکال کر ایک نئی دنیا میں لا کھڑا کیا تھا۔ سمجھ لیجیے کہ کلکتہ پہنچ کر غالبؔ الف لیلیٰ کا ابوالحسن بن گیا۔ دلّی میں وہ ایک تہذیب کے غروب کا وقت تھا۔ کلکتہ میں ایک نئی تہذیب طلوع ہو رہی تھی۔ اس برعظیم میں مغرب نے اپنی پہلی جھلک کلکتہ ہی میں تو دکھائی تھی۔ سائنسی ایجادات کے کرشمے بھی پہلے پہل یہیں نظر آئے۔ غالبؔ نے یہ سب کچھ دیکھا اور اس کی آنکھوں میں ایک چکاچوند پیدا ہو گئی۔ ہاں ایک ایجاد فورٹ ولیم کالج میں بھی تو ہو رہی تھی۔ غالبؔ کی تیز نظر اس طرف بھی تو گئی ہوگی۔ سوچا تو ہوگا کہ دلّی سے دور یہاں اردو کے ساتھ کیا کارستانی ہو رہی ہے۔ مرصع اردو کو بالائے طاق رکھ کر ایک سادہ سہل اندازِ بیان وضع کیا جا رہا ہے۔

دلّی واپس آ کر بھی آنکھوں میں یہ نئی چکاچوند برقرار رہی۔ غالبؔ کے نقادوں اور محققوں پر مت جایئے جنھوں نے قتیل کے ماننے والوں کی طرف سے غالبؔ کے خلاف ہنگامہ آرائی ہی کو اس سفر کا حاصل جانا ہے۔ اس سفر کا حاصل اصل میں یہ نئی چکاچوند تھی۔ اسی کے واسطے سے کلکتہ کا سفر غالبؔ کے لیے ایک تجربہ بنا تھا۔ ایسا تجربہ جس نے ایک نئے غالبؔ کی پیدائش کے لیے زمین ہموار کی۔ شاعر کے دل و دماغ پر اس کی کتنی گرفت تھی، اس کا اندازہ اس تقریظ سے کیا جا سکتا ہے جو سر سیّد احمد خاں کی مرتب کردہ 'آئین اکبری' پر لکھی گئی تھی۔ مگر تجربہ پکنے، بارآور ہونے میں وقت لیتا ہے۔ کلکتہ سے واپسی ۱۸۲۹ء کے اواخر میں ہوئی۔ بس اسی وقت سے اندر ہی اندر ہنڈیا پک رہی تھی۔ متذکرہ بالا شعر جو ۱۸۴۷ء میں لکھا گیا، چغلی کھا رہا ہے کہ ہنڈیا اب دم میں آنے لگی ہے اور ایک نئی تخلیقی امنگ نے جسے غالبؔ نے شوق کا نام دیا ہے کسمسانا شروع کر دیا ہے، مگر اسی کے ساتھ غالبؔ کے یہاں یہ احساس پیدا ہوتا ہے کہ غزل کی صنف اس نئی تخلیقی امنگ کا ساتھ نہیں دے سکے گی اور بس چند ہی برسوں میں قلم شاعری کے دائرے سے نکل کر نثر کے رستے پر چل پڑتا ہے اور عجب نثر لکھ رہا ہے کہ اس پر نہ غالبؔ کی شاعری کا پرچھاواں

پڑا ہے نہ فارسی مکاتیب کا۔

مولانا حالی نے اس واقعے کی کیسی سادہ توجیہ کی ہے کہ "وہ فارسی نثریں اور اکثر فارسی خطوط جن میں قوتِ متخیلہ کا عمل اور شاعری کا عنصر نظم سے بھی کسی قدر غالب معلوم ہوتا ہے نہایت کاوش سے لکھتے تھے۔ پس جب ان کی ہمت 'مہر نیم روز' کی ترتیب و انشا میں مصروف تھی ضرور ہے کہ اس وقت ان کو فارسی زبان میں خط و کتابت کرنی اور وہ بھی اپنی طرزِ خاص میں شاق معلوم ہوئی ہوگی" اور اب مولانا حالی کا قیاس کہتا ہے کہ چوں کہ مرزا کے پاس اس قسم کی کاوش کے لیے وقت نہیں تھا اس لیے انھوں نے سستا کام شروع کیا اور اردو میں خط و کتابت شروع کر دی۔ معلوم ہوا کہ مولانا حالی کو بس اپنی خبر تھی۔ استاد کی خبر رکھنے کی کوشش نہیں کی۔ اپنی روش کی تبدیلی کا تو انھیں خوب پتا تھا۔ یہ سمجھنے کے لیے زیادہ تردد نہیں کیا کہ غالب نے قوتِ متخیلہ والے کاروبار کو سلام کر کے اردو نثر میں کیا کرنے کا جتن کیا تھا۔ نیچرل شاعری کے پرچارک ہو کر غالب کی نئی دریافت کردہ راہ سے اتنی بے اعتنائی۔

'قوتِ متخیلہ کا عمل اور شاعری کا عنصر' اس سے تو غالب نے جیسے واقعی فراغت پالی ہو۔ کہاں تو یہ ادعا تھا کہ ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود یا اب یہ عالم ہے کہ موٹھ و مٹر کے معاملات سے الجھے ہوتے ہیں:

> "غلہ گراں ہے۔ موت ارزاں ہے۔ میوے کے مول اناج بکتا ہے۔
> ماش کی دال آٹھ سیر، باجرا بارہ سیر، گیہوں گیارہ سیر، چنے سولہ سیر، گھی
> ڈیڑھ سیر، ترکاری مہنگی۔ ان سب باتوں سے بڑھ کر یہ بات کہ کوار جسے
> جاڑے کا دوار کہتے ہیں، پانی گرم، دھوپ تیز، روز لو چلتی ہے، جیٹھ
> اساڑھ کی سی گرمی پڑتی ہے"۔

غمِ عشق، انسانی تقدیر، تصور، مابعد الطبیعاتی معاملات کی پیچیدگیاں، ان سب سے یک قلم منہ موڑ کر آٹے دال کا بھاؤ معلوم کیا جا رہا ہے۔ آخر یہ کون سے درد کی دوا کی تلاش ہے۔ اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ بادہ و ساغر کے پردے میں مشاہدۂ حق کی گفتگو بہت ہو چکی۔ اب ایسے پردوں سے باہر آ کر استعارہ و تشبیہ کے جھمیلوں میں پڑے بغیر زمینی حقیقتوں کو بھی تنک سمجھ لیا جائے۔ تو معاملہ وہ نہیں تھا یا صرف اتنا نہیں تھا جتنا مولانا حالی نے ہمیں بتایا تھا کہ فارسی مکاتیب کی مرصع نثر سے تھک ہار کر آسان اردو لکھنی شروع کر دی۔ یہ اندازِ نظر کے بدل جانے کا مسئلہ ہے اور یہ اندازِ نظر کلکتہ کے اس تجربے کی دین ہے جس کا ابھی ذکر ہو رہا تھا اور ملحوظ رہے کہ جدید

زندگی کے جس ابھرتے ہوئے نقشے نے غالبؔ پر سحر کیا تھا۔ یہی وہی نقشہ ہے جس کے زیر اثر یورپ میں حقیقت نگاری کا اسلوب پروان چڑھا تھا اور ناول کی فارم نکھری تھی۔ اس اثر میں آ کر غالبؔ کا قلم بھی اسی راہ پر چل نکلا۔ ممکن ہے غالبؔ کو لکھتے وقت اس کا پورا احساس نہ ہو کہ وہ کیا کر رہا ہے۔ آخر تخلیقی عمل اپنا سارا بھید تو لکھنے والے کو نہیں بتاتا اور ناول کی فارم سے تو ویسے بھی غالبؔ کی کوئی شناسائی نہیں تھی۔ اصل میں غالبؔ کے قلم نے غالبؔ کو اطلاع دیے بغیر ہی ناول لکھنا شروع کر دیا تھا۔ وسعت کی تلاش میں یہ قلم کہاں سے کہاں نکل گیا۔

اور اب ذرا مجھے اپنی بے خبری پر تھوڑی معذرت کر لینے دیجیے۔ بہت پہلے کسی بھلی گھڑی میں کسی دوست کے پوچھنے پر کہ اردو میں تمھارا پسندیدہ ناول کون سا ہے، میں نے 'آبِ حیات' کا نام لیا تھا۔ اس وقت مجھے اس کا مطلق احساس نہیں تھا کہ 'آبِ حیات' سے پہلے اردو میں ناول کی قسم کا ایک کارنامہ انجام پا چکا تھا اس میں کچھ میری بے بصری کا دخل تھا اور کچھ غالبؔ کے نقادوں اور محققوں کی کم نظری کا۔ ان کے بہکائے میں آ کر میں نے خطوطِ غالبؔ کو محض اور صرف خطوط جان کر پڑھا اور ان کی خوبی صرف اس قدر جانی کہ لکھنے والے نے مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے اور القاب و آداب منہا کر کے بے تکلفی کا رنگ پیدا کر دیا ہے۔

اصل میں غالبؔ کو جو نقاد اور محقق میسر آئے وہ بالعموم وہ تھے جنھوں نے سارا زورِ تحقیق و تنقید شاعری پر صرف کیا تھا۔ فکشن سے انھیں سروکار نہیں تھا۔ خود مولانا حالیؔ کا معاملہ یہ تھا کہ ہر چند کہ ان کے زمانے میں انھیں کے ہم سفروں میں ڈپٹی نذیر احمد بھی تھے مگر وہ شاعری ہی کو پورا ادب سمجھتے رہے اور اپنی تنقید میں ناول اور افسانے کو مطلق نہیں گانٹھا۔ مولانا حالیؔ اور ان کے متبعین کی ساری تنقید ایک ٹانگ پہ کھڑی ہے۔

رہے غالبؔ کے مداحین تو ان میں سے اکثروں کے سامنے بس یورپ کی انیسویں صدی والی ناول نگاری کے نمونے تھے۔ اس سے انھوں نے یہ جانا تھا کہ ناول وہ ہوتا ہے جس کی ایک ترشی ترشائی شکل ہوتی ہے۔ کچھ کردار تعمیر کیے جاتے ہیں ان کے گرد ایک مربوط کہانی بنی جاتی ہے مگر بیسویں صدی نے گویا ناول کی ساری فارم ہی کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا۔

مگر خیر غالبؔ کے یہاں اگر ناول کی کوئی ترشی ترشائی شکل نظر نہیں آتی تو اس کی وجہ دوسری ہے۔ وہ تو اپنے نئے تجربے کے اظہار کے لیے ایک نئی فارم کی تلاش میں نکلا ہوا تھا۔ جو بھی فارم وہ دریافت کرتا وہ ڈھلی ڈھلائی شکل میں تو وارد نہیں ہو سکتی تھی۔ غالبؔ کو ناول کی فارم سے کوئی شناسائی نہیں تھی، مگر جس تجربے سے اب اسے شناسائی ہوئی تھی اور اس کے اثر میں اندازِ

نظر اور طرزِ احساس میں جو تبدیلی آئی تھی اس نے اس کے قلم کو اظہار کے اس رستے پر ڈال دیا تھا جو ناول کی طرف جاتا ہے:

> ''میری جان، سنو داستان۔ میں نے جمنا کا کچھ نہ لکھا حال۔ یہاں کبھی کسی نے اس دریا کی کوئی ایسی حکایت نہیں کی کہ جس سے استبعاد اور استعجاب پایا جائے''۔

یہ احساس اندازِ نظر کی تبدیلی کا شاخسانہ ہے۔ غالبؔ کی غزل کے مضامین میں تو جمنا ندی جگہ نہیں پا سکتی تھی۔ وہ مضامین اور تھے، وہ طرزِ احساس اور تھا، اب جب زمینی حقیقتوں کے شعور نے جنم لیا جب یہ احساس پیدا ہوا کہ چیزیں جس طرح ہیں اس طرح بھی تو انھیں دیکھنا اور بیان کرنا چاہیے کہ اس دیکھنے اور بیان کرنے کی اپنی معنویت ہے تب جمنا دھیان میں آئی۔ یہ ندی کیا ہے، اس ندی کے کنارے جو ایک نگر آباد ہے کہ پوری ایک تہذیب ہے وہ کیا ہے، یہ نیا تجسس ہے، اس تجسس سے مختلف کہ:

> جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
> پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

اس تجسس میں یہ شہر اپنے موسموں، اپنے گلی کوچوں، بازاروں، اپنی حویلیوں اور محلات اور اپنی رنگا رنگ خلقت کے ساتھ اس کے تصور میں ایک نئی معنویت کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ تو اس شہر کو ناول کا مرکزی کردار جانو۔ مگر غالبؔ کو قلم اٹھاتے ہی وجدانی طور پر پتا چل جاتا ہے کہ یہ ساری رونق چند روزہ ہے۔ یہ بازار، یہ گلی کوچے، یہ حویلیاں، یہ محلات آخری سانس لے رہے ہیں۔ تو ناول کا آغاز ایک مشک بھری فضا میں ہوتا ہے۔ قدم قدم پر بدشگنی کے آثار نمایاں ہیں۔ مشاعرے، محفلیں، صحبتیں سب بجھی بجھی ہیں:

> ''مشاعرہ شہر میں کہیں نہیں ہوتا۔ قلعے میں شہزادگانِ تیموریہ جمع ہو کر کچھ غزل خوانی کر لیتے ہیں۔ میں کبھی اس محفل میں جاتا ہوں، کبھی نہیں جاتا۔ اور یہ صحبت خود چند روزہ ہے۔ اس کو دوام کہاں، کیا معلوم ہے اب ہو نہ ہو۔ اب کے ہو تو آئندہ نہ ہو''۔

یہ پیش گوئی تھی جو بہت جلد پوری ہوئی۔ بہت جلد سن ستاون کی قیامت ٹوٹ پڑی۔ امی جمی، گہما گہمی ختم، پھاوڑا بجنے لگا، عمارتیں گرنے لگیں:

> ''یہاں شہر ڈھے رہا ہے۔ بڑے بڑے نامی بازار، خاص بازار اور اردو

بازار اور خانم کا بازار کہ ہر ایک بجائے خود ایک قصبہ تھا اب پتہ بھی نہیں کہ کہاں تھے۔ صاحبِ امکنہ و دکانیں نہیں بتا سکتے کہ ہمارا مکان کہاں تھا اور دکان کہاں تھی۔ برسات بھر مینہ نہیں برسا۔ اب تیشہ اور کلند کی طغیانی سے مکان گر گئے......"۔

"بڑے دریبہ کا دروازہ ڈھایا گیا۔ قابل عطار کے کوچے کا بقیہ مٹایا گیا۔ کشمیری کٹرے کی مسجد زمین کا پیوند ہوگئی۔ سڑک کی وسعت دو چند ہوگئی......"۔

"کشمیری کٹرہ گر گیا ہے۔ وہ اونچے اونچے در اور وہ بڑی بڑی کوٹھریاں دو رویہ نظر نہیں آتیں کہ کیا ہوئیں"۔

"بھائی تم آتے ہو تو چلے آؤ۔ نثار خاں کے چھتے کی سڑک، خان چند کے کوچے کی سڑک دیکھ جاؤ۔ بلاقی بیگم کے کوچے کا ڈھیا، جامع مسجد کے گرد ستر ستر گز میدان کا نکلنا سن جاؤ۔ غالبِ افسردہ دل کو دیکھ جاؤ۔ چلے جاؤ"۔

"مصیبت عظیم یہ ہے کہ قاری کا کنواں بند ہوگیا۔ لال ڈگی کے کنویں یک قلم کھاری ہوگئے۔ خیر کھاری ہی پانی پیتے۔ گرم پانی نکلتا ہے۔ پرسوں میں سوار ہو کر کنوؤں کا حال دریافت کرنے گیا تھا۔ مسجد جامع سے راج گھاٹ دروازے تک بے مبالغہ ایک صحرائے لق و دق ہے۔ اینٹوں کے ڈھیر جو پڑے ہیں وہ اگر اٹھ جائیں تو ہو کا مقام ہو جائے۔ مرزا گوہر کے باغیچے کے اس جانب کوئی بانس نشیب تھا اب وہ باغیچہ کے صحن کے برابر ہوگیا، یہاں تک کہ راج گھاٹ کا دروازہ بند ہوگیا۔ فصیل کے کنگرے کھلے رہتے ہیں باقی سب الٹ گیا۔ آہنی دروازے کے واسطے کلکتہ دروازے سے کابلی دروازے تک میدان ہوگیا۔ پنجابی کٹرہ، دھوبی واڑہ، رامجی گنج، سعادت خاں کا کٹرہ، جرنیل کی بی بی کی حویلی، رامجی داس گودام والے کے مکانات، صاحب رام کا باغ اور حویلی ان میں سے کسی کا پتا نہیں ملتا"۔

اور پھر اس کے بعد:

''شہر چپ چاپ۔ نہ کہیں پھاوڑا بجتا ہے نہ سرنگ لگا کر کوئی مکان اُڑایا
جاتا ہے۔ نہ آہنی سڑک آتی ہے، نہ کہیں دمدمہ بنتا ہے۔ دلی شہر شہرِ
خموشاں ہے''۔

مکانوں کے گرنے، کوچوں کے اجڑنے اور خلقت کے تتر بتر ہونے کی یہ جو چھوٹی چھوٹی تصویریں خطوط میں بکھری پڑی ہیں انھیں ذہن میں یکجا کیا جائے تو شہر کے اجڑنے، برباد ہونے کی ایک بڑی ہولناک زندہ تصویر نظروں میں اُبھرتی ہے۔ شہر کی بربادی کی ایسی تصویر اردو فکشن میں شاید ہی کہیں اور نظر آئے تو اس تصویر کا موازنہ اگر مقصود ہے تو پھر ہمیں مغربی فکشن سے رجوع کرنا پڑے گا۔ لیجیے دو ایسی زندہ تصویریں جو فوراً ہی میرے دھیان میں آ گئیں۔ 'وار اینڈ پیس' میں نپولین کی فوجوں کی یلغار کے ہنگام ماسکو کے جلنے اور خالی ہونے کا نقشہ۔ سارتر کے 'آئرن ان دی سول' میں جرمن فوجوں کی یلغار کے ہنگام پیرس کے خالی ہونے کا نقشہ۔

غالبؔ کی پیش کردہ بربادی کی تصویر کا ایک امتیازی پہلو یہ ہے کہ اس میں اسمائے معرفہ کی کثرت ہے جو شاید ان تصویروں میں نظر نہ آئے جن کا میں نے ابھی حوالہ دیا ہے۔ اسمائے معرفہ کی اس کثرت کی آخر معنویت کیا ہے، کیا اس کی وجہ سے بربادی کا یہ بیان مقامیت کا شکار تو نہیں ہو جاتا۔ مجھے تو الٹی بات نظر آتی ہے۔ مقامیت سے ایک عمومیت یا آفاقیت جنم لیتی نظر آتی ہے۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ اسمائے معرفہ کی کثرت سے ایک آفاق گیر اسم نکرہ ابھرتا دکھائی پڑتا ہے۔ جب عمارتوں، بازاروں، کوچوں کے نام لگاتار گنائے جاتے ہیں تو ان کے ساتھ بربادی کا منظر پھیلتا چلا جاتا ہے۔ پوری دلی ڈھیتی نظر آتی ہے۔ خالی دلّی نہیں، ایک پوری تہذیب۔ سمجھ لیجیے کہ بربادی کا یہ بیان جو اصلاً نیچرلزم یا واقعیت نگاری کی ایک مثال ہے، اس سطح پر بلند ہو کر ایک علامتی معنویت اختیار کر لیتا ہے:

''مصیبت عظیم یہ ہے کہ قاری کا کنواں بند ہو گیا''۔

سیدھا سچا بیان ہے۔ واقعیت پسندی کی مثال، مگر جانے غالبؔ نے کس عالم میں یہ فقرہ لکھا تھا کہ کھانے کو آتا ہے۔ مجھے کچھ نہیں معلوم کہ قاری کے کنویں کی اس محلے میں کیا اہمیت تھی، محققوں کو پتا ہونا چاہیے۔ مگر جیسے کوئی بڑا سانحہ ہو جائے اور صبح کو وہ اخبار کی شہ سرخی بنے اور اسے پڑھ کر پڑھنے والے کا دل دھک سے رہ جائے، بس کچھ اسی قسم کا تاثر اس بیان سے پیدا ہوتا ہے اور جب غالبؔ شہر کے کنویں دیکھنے نکلتا ہے اور ان کے الٹ جانے یا پانی کے کھاری ہو جانے کا احوال سناتا ہے تو آہستہ آہستہ احساس ہوتا ہے کہ یہ خالی کنوؤں کا بیان نہیں ہے۔

شاید ان چشموں کے خشک ہو جانے کا تذکرہ ہو رہا ہے جو انسانی زندگی کو سیراب کرتے ہیں جو تہذیبی شادابی پیدا کرتے ہیں۔

اور غالبؔ کا چیزوں کے ساتھ شغف اور معاشرتی تہذیبی زندگی میں انہماک دیکھ کر کہ ایک ایک عمارت پر نظر ہے۔ جو حویلی، جو چھوٹا بڑا گھر گرتا ہے لگتا ہے کہ لال قلعہ گر رہا ہے، جو بازار اجڑتا ہے، جو کوچہ ویران ہوتا ہے اس کے ساتھ زندگی کا سارا گلشن اجڑتا نظر آتا ہے۔ یہ ڈھیتی عمارتیں، یہ اجڑتے بازار اس کے لیے خالی عمارتیں اور بازار نہیں ہیں، ان سے زیادہ کچھ ہیں۔ غالبؔ نے جس طرح ان عزیزوں، دوستوں کے نام گنائے ہیں اور ماتم کیا ہے جو اس رستخیز بیجا میں مارے گئے اسی طرح دلّی کی ان عمارتوں، بازاروں، محلوں کو بھی گنایا ہے اور ماتم کیا ہے جنھیں ڈھایا گیا اور اجاڑا گیا۔ دلّی کی عمارتیں اور بازار اور گلی کوچے بھی اس کے لیے زندہ شخصیتیں تھیں۔ ان سے اس کی کس قدر گہری جذباتی وابستگی تھی اس کا اندازہ اس بیان سے لگائیے:

> ''آنکھوں کے غبار کی وجہ یہ ہے کہ جو مکان دلّی میں ڈھائے گئے اور جہاں جہاں سڑکیں نکلیں، جتنی ان سے گرد اڑی اس سب کو از راہِ محبت اپنی آنکھوں میں جگہ دی''۔

صاحبو! انصاف کرو۔ تہذیبی شعور میں اس درجہ رچے ہوئے اور احساس سے اتنے لبریز بیان کو جو بیک وقت واقعیت پسندانہ بھی ہے اور علامتی بھی، خالی مکتوب نگاری سمجھا جا رہا ہے۔ ویسے بیان شروع تو ہوتا ہے ایک نجی مکتوب ہی کے طور پر مگر جلد ہی یہ بیان اس سطح سے گزرتا ہے اور اس اقلیم میں داخل ہو جاتا ہے جو ناول کی اقلیم ہے۔

ہاں یہ صحیح ہے کہ اس بیان کے ارد گرد جھاڑ پہاڑ بہت ہے۔ ویسے تھوڑا بہت جھاڑ پھاڑ ناولوں میں بالعموم ہوتا ہے خاص طور پر ان ناولوں میں جنھیں بڑا درجہ دیا گیا ہے۔ ناول لکھتے لکھتے تاریخ کے فلسفے پر بحث شروع کر دی یا براہِ راست فلسفہ بگھارنا شروع کر دیا۔ مگر کیا کیا جائے دودھ دیتی گائے کی چار لاتیں بھی سہارنی پڑتی ہیں۔ بڑے ناول نگاروں کی اس لت سے بھی نباہ کرنا پڑتا ہے۔ خود ناول کی فارم عالی ظرف ہے۔ ایسے جھاڑ پھاڑ کو بھی سنگھوا لیتی ہے۔ غزل کی فارم تنگ ظرف ہے۔ جھاڑ پھاڑ کو قبول کرنے سے صاف انکار کر دیتی ہے۔ شاعر زبردستی کرے تو خود رفوچکر ہو جاتی ہے۔

غالبؔ کے یہاں جھاڑ پھاڑ کچھ زیادہ ہے بلکہ اتنا کہ پورا ناول اس کے بوجھ تلے دب

کر رہ گیا ہے۔ بس اس جھاڑ جھنکاڑ سے دامن چھڑانے کی ضرورت ہے۔

مجھے پتا نہیں کہ غالب کا پہلا خط کون سا ہے اور آخری خط کب لکھا گیا، مگر جو ناول ان خطوں میں بکھرا پڑا ہے اس کا آغاز اور انجام تو اچھا خاصا واضح دکھائی پڑتا ہے:

''میری جان، سنو داستان۔ میں نے جمنا کا کچھ نہ لکھا حال'۔

یہاں سے آغاز ہوتا ہے اور ختم کہاں جا کر ہوتا ہے:

''مسجد جامع واگذاشت ہوگئی۔ چتلی قبر کی طرف سیڑھیوں پر کبابیوں نے دکانیں بنالیں۔ انڈا مرغی کبوتر بکنے لگا۔ ۷ر نومبر/ ۱۴ر جمادی الاول سالِ حال جمعہ کے دن ابوالظفر سراج الدین بہادر شاہ قیدِ فرنگ وقیدِ جسم سے آزاد ہوئے''۔

''جاڑا پڑ رہا ہے۔ ہمارے پاس شراب آج کی اور ہے۔ کل سے رات کو نری انگیٹھی پر گذارا ہے۔ بوتل گلاس موقوف''۔

''وہی جہان، وہی زمین و آسماں، وہی صورت سادہ، وہی دلی، وہ نواب میر غلام بابا خاں، وہی سیف الحق سیاح، وہی غالب نیم جاں، انگریزی ڈاک جاری ہرکاروں کو ریل کی سواری''۔

مطلب یہ کہ بظاہر زندگی کا نقشہ پھر وہی ہے۔ پھر وہی زندگی ہماری ہے، مگر نہیں۔ پوری دنیا بدل چکی ہے، ایک تہذیب ڈوب گئی۔ اب ایک مختلف تہذیب ابھر رہی ہے، وہی جہان ہوتے ہوئے بھی اب یہ وہی جہان نہیں ہے۔